ALBERTUS KIRCHMAYER
CAN. RW. PROF. RHET.

14 R

L. eleg. g. 388-1

<36622063380019 S

<36622063380019

Bayer. Staatsbibliothek

B. L:
L. eleg. g. 788

D: Chodowiecki del.　　　　J. Penzel. fec: Dresdae. 1785.

Allgemeine Theorie
der
Schönen Künſte

in einzeln,
nach alphabetiſcher Ordnung der Kunſtwörter
auf einander folgenden, Artikeln
abgehandelt,

von

Johann George Sulzer,
Mitglied der Königlichen Academie der Wiſſenſchaften in Berlin rc.

Erſter Theil.

Neue vermehrte Auflage.

Leipzig,
bey M. G. Weidmanns Erben und Reich, 1786.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Vorbericht
zu dieſer neuen Auflage.

Der Beyfall, welchen des Hrn. Sulzer allgemeine Theorie der ſchönen Künſte, im Ganzen, erhalten hat, veranlaßte den Hrn. Reich, eine Verbeſſerung dieſes Werkes, bey dieſer neuen Auflage deſſelben, zu wünſchen; allein die Achtung, welche Deutſchland dem Andenken des Verfaſſers ſchuldig iſt, und für das Werk ſelbſt bezeugt hat, ſchienen keine andre Art von Verbeſſerung, als eine bloße Vermehrung, als einen Zuſatz litterariſcher Nachrichten, zuzulaſſen. Hr. Sulzer hatte ſich ſelbſt durch ſeine Theorie ein Denkmahl geſetzt; und Deutſchland hatte dieſem Werke einmahl ſeinen Beyfall geſchenkt: was war billiger, was natürlicher, als daß es, wenn es ſeinen Nahmen behielt, auch unverändert von andern Händen blieb? — Aber, jene litterariſche Notitzen waren, gleich bey der Erſcheinung des Werkes, gewünſcht worden; ſie konnten gegeben werden, ohne die Arbeit des Hrn. Sulzer zu zerſtören, und es iſt ſo natürlich, ſie in einem Wörterbuche zu ſuchen; es blieb alſo nur die Frage übrig, wie ſie zu machen waren? Auf ſolche Art ſie abzufaſſen, wie der Recenſent dieſes Werkes, in der allgemeinen deutſchen Bibliothek B. 22. S. 12. ſie wünſchte, wäre unſtreitig das beſſere geweſen; allein dann hatten wenigſtens die Artikel ſelbſt, dieſem gemäß abgefaßt

 ſeyn

ſeyn müſſen. Wie war es möglich, bey dem Art. Comiſch, z. B. „die Hauptautoren, welche lehren, wie weit ſie lehren, wie ſie anzugreifen, wie ſie zu leſen ſind?“ anzuführen, da, in dem Artikel ſelbſt, nicht unterſucht, oder beſtimmt worden iſt, ob- und in wie fern die bildenden Künſte, und die Muſik das Comiſche zulaſſen? Ob- und wie es in dieſen wirkt, und wodurch es in ihnen bewirkt wird? Da in ihm nicht einmahl von allen Arten des Comiſchen in der Dichtkunſt, ſondern von nichts, als von den Perſonen des Luſtſpieles, die Rede iſt? Aus ſolchen Zuſätzen wäre vielleicht ein Artikel entſtanden, welcher den Sulzerſchen, der aber, wie gedacht, immer das Hauptwerk bleiben ſollte, hätte überflüßig machen können. — Und eben ſo überflüßig würden dieſe Zuſätze ſelbſt wieder geweſen ſeyn, wenn in ihnen keine, als die wichtigern, als die allenfalls jetzt noch brauchbaren und lesbaren Schriftſteller aller Art, und keine andern, als die allgemein berühmten Artiſten, u. d. m. angegeben worden wären; denn wem, dem, dieſes zu kennen, irgend angelegen ſeyn kann, iſt es noch unbekannt? Wem ſind wenigſtens nicht die wichtigſten Schriftſteller über Aeſthetik und Dichtkunſt, und die beſten Dichter, aus den Werken der Herren Schmid und Eſchenburg bekannt geworden? Es blieb alſo nichts übrig, als für die Liebhaber der Litteratur der ſchönen Künſte, nicht für den bloßen Liebhaber dieſer Künſte ſelbſt zu arbeiten; nichts übrig, als dasjenige zu ſammeln und anzuzeigen, was, wenn es genau unterſucht wird, die Behandlung und den Zuſtand derſelben, in einzeln Zeitpunkten und bey einzelnen Völkern, und ihren verſchiedenen Zuſtand, oder den Zuſtand einzeler Gattungen derſelben, bey verſchiedenen Völkern, u. d. m. auf irgend eine Art, in das Licht ſetzen, oder Licht über die Geſchichte derſelben verbreiten kann. Daß auf dieſe Geſchichte, dem Begriffe gemäß, welchen ich

mir

mir von ihr gemacht, mein Augenmerk, bey Abfaſſung dieſer Zuſätze, vorzüglich gerichtet geweſen; daß ich dieſe Geſchichte, und die Litteratur der ſchönen Künſte überhaupt, für Jeden, welcher ſich mit der Theorie derſelben abgeben will, für ganz unentbehrlich halte, bekenne ich gern. Und daß, vorzüglich aus den erſten Zeitpunkten dieſer Geſchichte, vieles, was jetzt nicht mehr anwendbar iſt, vieles, was jetzt höchſt unbedeutend ſcheint, und, an und für ſich betrachtet, wenig Unterhaltung oder Vergnügen mehr gewährt, mit zu dieſer Geſchichte gehört, und daß dieſe, im Ganzen, äußerſt vernachläßigt, und die Litteratur der ſchönen Künſte überhaupt ſehr flüchtig, ſehr obenhin behandelt wird, iſt, dünkt mir, auch erweislich genug. Nur geſtattete wieder die Natur des Werkes nicht, jene Zuſätze, dieſem Zwecke ganz gemäß, einzurichten. Der Raum verbot es, ſie ſowohl vollſtändig, als umſtändlich genug zu machen. Hätte ich, bey dem Artikel Comödie, z. B. die, nur von den angeführten Schriftſtellern, geſchriebenen Luſtſpiele, die verſchiedenen, nur mir bekannten Ausgaben und Ueberſetzungen derſelben, oder bey dem Art. Aeneis, z. B. alle Ausgaben und Ueberſetzungen, einzeln, und ausführlich anzeigen; hätte ich alle, blos grammatiſche, Erläuterungsſchriften der alten Schriftſteller, und alle Erklärungen und Abbildungen aller einzeln alten Kunſtwerke u. d. m. beybringen; hätte ich die, nur angeführten, oder auch nur die wichtigſten dieſer Schriftſteller und Artiſten, ſo wie ihre Werke alle gehörig characteriſiren; hätte ich das eigenthümliche Verdienſt der erſtern, und die Umſtände, wodurch ſie es erlangten, ſo wie den beſondern Geiſt und Zweck der letztern, und die Mittel, wodurch –, und ob dieſer Zweck erreicht worden iſt, und die Urſachen, warum dieſe Werke ſo und nicht anders ausfallen konnten, und den Einfluß, welchen ſie hatten: —

hätte ich Alles dieſes genau, obgleich ſo kurz als möglich, beſtimmen wollen: ſo würden, auch wenn ich mir ſelbſt darüber Genüge zu thun vermocht, dieſe Zuſätze viel weitläuftiger, als die Artikel ſelbſt geworden, und Rückweiſung auf andre Werke doch immer noch nothwendig geblieben ſeyn. Ich habe alſo oft nur, allgemein, was da iſt, obgleich ſo genau, als mir möglich geweſen, angezeigt; ich habe nur ſelten Urtheile, obgleich nie fremde, und nur, wenn ich ſie, mit Gewißheit fällen zu können, glaubte, eingewebt; mit einem Worte, ich habe mehr Materialien liefern, als dieſe Materialien immer ſelbſt gehörig verarbeiten, ich habe mehr Anleitung zu dem Studio der Geſchichte der Künſte geben, als dieſe Geſchichte ſelbſt darlegen können. So mußte ich, z. B. mich auf bloße Nahmenverzeichniſſe der berühmteſten Artiſten, und, hin und wieder, auf geringe Winke über ihr Verdienſt, einſchränken; allein, wer dieſe Verzeichniſſe für das, was ſie ſeyn konnten, und ſeyn ſollten, gleichſam als Faden, zur Einführung in die Geſchichte dieſer Künſte anſieht, wird dann zur Kenntniß des übrigen, und auch derjenigen Künſtler gelangen, welche Einer und der Andre hier vielleicht noch vermiſſen kann. Freylich hat aber bey der großen Anzahl von Werken, und Schriftſtellern und Artiſten, aller darauf verwandten Aufmerkſamkeit ungeachtet, mir immer auch Manches noch entgehen müſſen, was in dieſe Zuſätze eigentlich zu gehören ſchien; und ich habe daher kein Bedenken getragen, das, mir nachher eingefallene Wichtigſte davon, in dem, dem zweyten Bande angehängten Verbeſſerungen und Berichtigungen, nachzuhohlen.

Bey den eigentlichen Detailartikeln habe ich, zum Theil, einen andern Plan befolgt; ich habe bey ihnen mehr Rückſicht auf die eigentliche Theorie genommen; und bey den mehrſten, aus den verſchiedenen, mir bekannten, beſſern Schriftſtellern

darüber,

darüber, dasjenige nachgewieſen, was den, welcher ſich weiter unterrichten will, weiter bringen kann. Auf die Kritik der Artikel ſelbſt habe ich mich aber ſelten eingelaſſen. Dazu war hier der Ort nicht. Auch iſt in dem vorhin angeführten Bande der allgemeinen deutſchen Bibliothek, ſo wie in der zweyten Abtheilung des Anhanges zu dem 25ten — 36ten B. dieſes Werkes, und in dem 15ten und 16ten B. der Neuen Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften, und in dem Philoſophen für die Welt, meines Bedünkens, ſo viel Wahres und Zweckmäßiges, zur Beſtimmung des Werthes der Theorie des Hrn. Sulzer überhaupt, geſagt worden, daß, wer einer Anleitung zur Beurtheilung derſelben bedarf, oder ſie ſucht, ſich dort Rathes erhohlen kann. Nur, wenn ein Artikel, wie z. B. der Artikel **Anſtändig**, offenbar, auf ſchielende, oder falſche Begriffe zu leiten ſchien, habe ich mir eine kleine Berichtigung, obgleich auch dann nur ſelten, erlaubt.

Uebrigens werden dieſe Zuſätze, für die Beſitzer der erſten Auflagen des Werkes, beſonders abgedruckt werden; und hoffentlich, mit den beyden letzten Theilen deſſelben, zugleich erſcheinen.

Vorrede
zu der erſten Ausgabe.

Der Menſch beſitzet zwey, wie es ſcheinet, von einander unabhängliche Vermögen, den Verſtand und das ſittliche Gefühl, auf deren Entwiklung die Glükſeligkeit des geſellſchaftlichen Lebens gegründet werden muß. Von dem Verſtand hänget die Möglichkeit deſſelben ab, das ſittliche Gefühl aber giebt dieſem Leben das, ohne welches daſſelbe keinen Werth haben würde.

Daß die Menſchen nicht mehr einzeln, oder in kleinen Horden, gleich den Thieren des Feldes herum irren, um eine kümmerliche Nahrung zu ſuchen; daß ſie beſtändige Wohnplätze und einen zuverläßigen Unterhalt haben; daß ſie in großen Geſellſchaften, und unter guten Geſetzen leben, iſt eine Wohlthat, die ſie dem Verſtand zu danken haben, der die mechaniſchen Künſte erfunden, Wiſſenſchaften und Geſetze ausgedacht hat. Sollen aber die Menſchen dieſe herrlichen Früchte des Verſtandes recht genießen, und in dem großen geſellſchaftlichen Leben glüklich ſeyn, ſo müſſen geſellſchaftliche Tugenden, ſo muß Gefühl für ſittliche Ordnung, für das Schöne und Gute in die Gemüther gepflanzet werden.

Man betrachte den Zuſtand vieler großen Völker, bey denen der Verſtand wohl angebaut iſt; wo die mechaniſchen Künſte und die Wiſſenſchaften zu einer beträchtlichen Vollkommenheit geſtiegen ſind, und frage ſich ſelbſt, ob dieſe Völker glücklich ſeyen? Bey der Unterſuchung, warum ſie es nicht ſind, findet man, daß es ihnen an den Nerven der Seele, an dem lebhaften Gefühl des Schönen und Guten fehlet; man findet ſie zu träg ſich der Unordnung zu widerſetzen, zu gefühllos den Mangel des Guten lebhaft zu empfinden, und zu unwirkſam, ihm da, wo ſie ihn noch empfinden möchten, abzuhelfen.

Zwar

Zwar liegt der Saamen dieſes Gefühls, ſo wie des Verſtandes, in allen Gemüthern, und in einigen wenigen glüklichern Seelen keimet er auch von ſelbſt auf, und trägt Früchte: ſoll er aber überall aufgehen, ſo muß er ſorgfältig gewartet und gepfleget werden. Zur Wartung des Verſtandes hat man überall große und koſtbare Anſtalten gemacht; deſto mehr aber hat man die wahre Pflege des ſittlichen Gefühles verſäumet. Aus einem öfter wiederholten Genuß des Vergnügens an dem Schönen und Guten erwächſt die Begierde nach demſelben; und aus dem widrigen Eindruk, den das Häßliche und Böſe auf uns macht, entſteht der Widerwillen gegen alles, was der ſittlichen Ordnung entgegen iſt. Durch dieſe Begierde und dieſe Abneigung wird der Menſch zu der edlen Würkſamkeit gereizet, die unabläßig für die Beförderung des Guten und Hemmung des Böſen arbeitet.

Dieſe heilſamen Würkungen können die ſchönen Künſte haben, deren eigentliches Geſchäfft es iſt, ein lebhaftes Gefühl für das Schöne und Gute, und eine ſtarke Abneigung gegen das Häßliche und Böſe zu erweken.

Aus dieſem Geſichtspunkt hab' ich bey Verfertigung des gegenwärtigen Werks die ſchönen Künſte angeſehen; und in dieſer Stellung erkannte ich nicht nur ihre Wichtigkeit, ſondern entdekte zugleich die wahren Grundſätze, nach welchen der Künſtler zu arbeiten hat, wenn er den Zwek ſicher erreichen ſoll. Hieraus läßt ſich leicht abnehmen, nach was für einem Ziel ich dieſe Arbeit gelenkt habe. Zuerſt hab ich mir angelegen ſeyn laſſen auf das deutlichſte zu zeigen, daß die ſchönen Künſte jene große Würkung thun können, und daß die völlige Bewürkung der menſchlichen Glükſeligkeit, die durch die Cultur der mechaniſchen Künſte und der Wiſſenſchaften ihren Anfang bekommen hat, von der Vollkommenheit und der guten Anwendung der ſchönen Künſte müſſe erwartet werden. Hernach war meine zweyte Hauptſorge den Künſtler von ſeinem hohen Beruf zu überzeugen, und ihn auf den Weg zu führen, auf welchem er fortgehen muß, um ſeine Beſtimmung zu erfüllen.

Man hat durch den falſchen Grundſatz, daß die ſchönen Künſte zum Zeitvertreib und zur Beluſtigung dienen, ihren Werth erſtaunlich erniedriget,

driget, und aus den Muſen, die Nachbarinnen des Olympus ſind, irrdiſche Dirnen und witzige Buhlerinnen gemacht. Durch dieſen unglüklichen Einfall ſind die feſten Grundſätze, wonach der Künſtler arbeiten ſollte, zernichtet, und ſeine Schritte unſicher worden. Wir müſſen es dieſen verkehrten Begriffen zuſchreiben, daß die ſchönen Künſte bey vielen rechtſchaffenen Männern in Verachtung gekommen ſind; daß die Politik ſie ihrer Vorſorge kaum würdig achtet, und ſie dem Zufall überläßt; daß ſie bey unſern gottesdienſtlichen Feſten und bey unſern politiſchen Feyerlichkeiten ſo gar unbedeutend ſind. Man hat dadurch dem Künſtler den Weg zum wahren Verdienſt gleichſam verrennt, und gemacht, daß er ſich vor den barbariſchen Künſtlern halb wilder Völker ſchämen muß, die durch ihre unharmoniſche Muſik, durch ihre unförmlichen Tänze und durch ihre ganz rohe Poeſie mehr ausrichten, als unſre feineſte Virtuoſen. Jene entflammen die Herzen ihrer Mitbürger mit patriotiſchem Feuer, da dieſe kaum eine vorübergehende Beluſtigung der Phantaſie zu bewürken vermögend ſind.

Es muß jeden rechtſchaffenen Philoſophen ſchmerzen, wenn er ſieht, wie die göttliche Kraft des von Geſchmak geleiteten Genies ſo gar übel angewendet wird. Man kann nicht ohne Betrübniß ſehen, was die Künſte würklich ſind, wenn man erkennt hat, was ſie ſeyn könnten. Man muß unwillig werden, wenn man ſiehet, daß Leute, die mit den Muſen nur Unzucht treiben, einen Anſpruch auf unſre Hochachtung machen dürfen? Wie langweilig, wie verdrüßlich und wie abgeſchmakt bisweilen unſre öffentlichen Feyerlichkeiten und Feſte, und wie ſo gar ſchwach unſre Schauſpiele ſeyen, empfindet jeder Menſch von einigem Gefühl. Und doch könnte man durch dergleichen Veranſtaltungen aus dem Menſchen machen, was man wollte. Es iſt in der Welt nichts, das die Gemüther ſo gar bis auf den innerſten Grund öffnet, und jedem Eindruk ſo einnehmende Kraft giebt, als öffentliche Feyerlichkeiten, und ſolche Veranſtaltungen, wo ein ganzes Volk zuſammen kommt. Und doch — wie brauchen die Künſtler dieſe Gelegenheiten die Gemüther der Menſchen, derer ſie da vollkommen Meiſter ſeyn können, zum Guten zu lenken? Wo lebt der Dichter, der

bey

bey einer ſolchen Gelegenheit ein ganzes Volk mit Eifer für die Rechte der Menſchlichkeit angeflammt, oder mit Haß gegen öffentliche Verbrecher erfüllt, oder ungerechte und boshafte Seelen mit Schaam und Schreken geſchlagen hat?

Es iſt nur ein Mittel den durch Wiſſenſchaften unterrichteten Menſchen auf die Höhe zu heben, die er zu erſteigen würklich im Stande iſt. Dieſes Mittel liegt in der Vervollkommnung und der wahren Anwendung der ſchönen Künſte. Noch iſt die höchſte Stufe in dem Tempel des Ruhms und des Verdienſtes unbetreten; die Stufe, auf welcher einmal der Regent ſtehen wird, der, aus göttlicher Begierde die Menſchen glüklich zu ſehen, mit gleichem Eifer und mit gleicher Weisheit die beyden großen Mittel zur Beförderung der Glükſeligkeit, die Cultur des Verſtandes, und die ſittliche Bildung der Gemüther, jene durch die Wiſſenſchaften, dieſe durch die ſchönen Künſte, zum vollkommenen Gebrauch wird gebracht haben.

Man wird ſich nicht befremden laſſen, daß ich bey dem hohen Begriff, den ich von dem Werth der ſchönen Künſte habe, von der Ausbreitung des guten Geſchmaks an vielen Stellen dieſes Werks, als von einer Angelegenheit ſpreche, die der Sorge der Regenten eben ſo würdig iſt, als irgend eine andre öffentliche Veranſtaltung; auch wird man mir es nicht übel nehmen, daß ich den Verfall und die ſchlechte Anwendung der Künſte als ein die Menſchlichkeit betreffendes Verderbniß beklage, und hier und da einen etwas ernſthaften Ton annehme. Entweder muß man mir zeigen, daß meine Begriffe von dem Weſen der ſchönen Künſte falſch und übertrieben ſind, oder man muß die Folgen, die ich daraus ziehe, gelten laſſen: ſtehen jene, ſo müſſen auch dieſe feſt ſtehen.

Hieraus wird man auch zugleich abnehmen, daß ich über die ſchönen Künſte als ein Philoſoph, und gar nicht als ein ſo genannter Kunſtliebhaber, geſchrieben habe. Diejenigen, die mehr curiöſe, als nützliche Anmerkungen über Künſtler und Kunſtſachen hier ſuchen, werden ſich betrogen finden. Auch war es meine Abſicht nicht, die mechaniſchen Regeln der Kunſt zu ſammeln, und dem Künſtler, ſo zu

ſagen,

ſagen, bey der Arbeit die Hand zu führen. Das Praktiſche in allen Künſten wird durch Uebung erlangt, und nicht durch Regeln erlernt. Zudem bin ich kein Künſtler, und weis wenig von den praktiſchen Geheimniſſen der Kunſt. Was ich hier und da davon ſage, ſteht mehr in der Abſicht da, jungen Künſtlern die Aufmerkſamkeit und den Fleiß zu ſchärfen, und den Liebhabern die Schwierigkeiten, die ſich bey der Ausübung zeigen, begreiflich zu machen, als den Künſtler zu unterrichten. Denn welcher Menſch von irgend einigem Nachdenken wird ſich einfallen laſſen, daß er, als ein in der Ausübung unerfahrner, denen, die ſchon eigene Uebung und Erfahrung haben, Regeln geben könnte?

Darin aber glaube ich dem Künſtler durch dieſe Arbeit nützlich zu ſeyn, daß ich ihn überall ſeines Berufs erinnere; daß ich ihn warne, ſeine Zeit nicht auf Kleinigkeiten zu verwenden; daß ich ihm hier und da nützliche Regeln gebe, wie er ſein Genie ſchärfen, ſeinen Geſchmak verbeſſern, wie er ſtudiren, wie er ſich in Begeiſterung ſetzen, und was er überall bedenken ſoll, wenn er ſicher ſeyn will, ein gutes Werk zu machen. Dieſes ſind Sachen, worüber ich mir, ohne mich für einen Kunſtkenner auszugeben, verſchiedenes ganz nützliches geſagt zu haben ſchmeichle. Und darauf gründet ſich die Hoffnung, daß auch der Künſtler ſelbſt dieſes Werk für ſich nützlich finden werde.

Für den Liebhaber, nämlich nicht für den curiöſen Liebhaber, oder den Dilettante, der ein Spiel und einen Zeitvertreib aus den ſchönen Künſten macht, ſondern für den, der den wahren Genuß von den Werken des Geſchmaks haben ſoll, habe ich dadurch geſorget, daß ich ihm viel Vorurtheile über die Natur und die Anwendung der ſchönen Künſte benehme; daß ich ihm zeige, was für großen Nutzen er aus denſelben ziehen könne; daß ich ihm ſein Urtheil und ſeinen Geſchmak über das wahrhaftig Schöne und Große ſchärfe; daß ich ihm eine Hochſchätzung für gute, und einen Ekel für ſchlechte Werke einflöße; daß ich ihm nicht ganz unſichere Merkmale angebe, an denen er das Gute von dem Schlechten unterſcheiden kann. Auch ihm zu gefallen, habe ich viele Kunſtwörter erkläret, hier und da etwas von hiſtoriſchen Nachrichten eingeſtreut, und auch bisweilen von dem Verfahren der

Künſtler

Künſtler etwas geſagt; damit er doch einigermaßen begreiſe, durch welche Mittel es dem Künſtler gelinget, das, was ſein Genie erfunden hat, in dem Werke darzuſtellen.

Dieſes waren alſo bey Verfertigung des Werks meine Abſichten. Wie weit ich ſie erreichen werde, wird die Zeit lehren. Ich ſelbſt ſehe es gar wohl ein, daß meine Arbeit nur noch ein ſchwacher Verſuch iſt, die ſchönen Künſte Kennern und Liebhabern in ihrem unverfälſchten Glanze zu zeigen. Wer von dieſem Werk eine Vollkommenheit erwartet, die mit der Länge der Zeit, die von ſeiner erſten Ankündigung bis itzt verfloſſen iſt, in einem Verhältniß ſteht, der wird es ſehr unter ſeiner Erwartung finden. Aber es ſey mir erlaubt, zu meiner Entſchuldigung dieſes zu ſagen, daß gerade in die Zeit, in welcher ich mich mit dieſer Arbeit beſchäfftiget habe, die unruhigſten Jahre meines Lebens, die wichtigſten Veränderungen meiner äußerlichen Umſtände, die mühſamſten Amtsverrichtungen, und noch dabey die größten Zerſtreuungen fallen; daß ich an dieſem Werke ganze Jahre lang nicht nur die Arbeit unterbrechen, ſondern es beynahe ganz aus dem Geſichte verlieren müſſen.

Dieſes könnte nun zwar einem durchaus ſchlechten Werke nicht zur Rechtfertigung dienen; aber es entſchuldiget die, einem ſonſt guten Werk anklebenden Unvollkommenheiten, zumal wenn man, wie ich, wichtige Gründe gehabt hat, die Herausgabe nicht länger zu verſchieben. Hätte ich dieſes gethan, und hätte ich das Werk ſo lange zurük behalten ſollen, bis ich damit zufrieden geweſen wäre, ſo würde es nie an den Tag gekommen ſeyn. Alſo mußte ich mich entſchließen, es entweder ganz zu unterdrüken, oder mit allen Mängeln, die es hat, herauszugeben. Dieſe Mängel und Unvollkommenheiten werden wenig Leſer ſo ausführlich darin erkennen, als ich ſelbſt. Aber ich will nicht mein eigner Tadler ſeyn, ſondern vielmehr, ſo weit es ſich ſchiket, den Tadel, der auf mich fallen könnte, von mir ablehnen.

Anfänglich hatte ich mir vorgeſetzt, keinen einzigen Artikel, der in einem ſolchen Werke natürlicher Weiſe geſucht wird, wegzulaſſen. Aber die öftern Unterbrechungen der Arbeit ließen mich bald ſehen, daß

ich

ich darauf nicht würde beſtehen können. Ich hatte weder Zeit genug mich einer gänzlichen Vollſtändigkeit zu verſichern, noch Kenntniß genug gar alle in jeden Zweig der Kunſt einſchlagende Artikel zu bearbeiten. Daher kommt es alſo, daß einige Artikel vorſetzlich, andre aus Verſehen, weggeblieben ſind, ob ſie gleich eben ſo viel Anſpruch auf den Platz hatten, als andre, die da ſtehen. Unter andern war ich erſt willens alle große Männer, deren Werke ich vor mich nehmen konnte, nach ihrem Genie zu charakteriſiren, jedem großen Redner und Dichter einen Artikel zu widmen, worüber man in dieſem Theile einige Verſuche in den Artikeln Aeſchylus, Euripides, Homer u. a. finden wird. Dieſes auszuführen war über meine Kräfte und über meine Zeit. Was aber darüber einmal entworfen war, ließ ich ſtehen, um etwa künftige Verbeſſerer dieſes Werks zu ermuntern, dieſen Mangel zu erſetzen.

Eine andre Unvollkommenheit des Werks liegt in der Ungleichheit, die man zwiſchen verſchiedenen Artikeln, ſowol in der Behandlung der Materien, als in der Schreibart, antreffen wird. Einige Artikel ſind länger, andre kürzer, als ich ſie gewünſcht hätte; in einigen herrſcht ein ſteifer dogmatiſcher Ton, andre ſind etwas andringlicher und wärmer vorgetragen; einige Materien ſind etwas methodiſch behandelt, da über andre nur einzele Anmerkungen gemacht werden. Dieſes alles habe ich eingeſehen, aber dem Uebelſtand, der aus dem Mangel der Gleichförmigkeit entſteht, nicht abhelfen können.

Noch eine Erinnerung, die ſich über die meiſten Artikel des Werks erſtrekt, muß ich zu Abwendung nachtheiliger Urtheile beybringen. Ich habe in dem ganzen Werk den Charakter eines Philoſophen, und nicht eines Gelehrten, vielweniger eines bloßen Sammlers angenommen. Meine Abſicht war gar nicht, alles zu ſammeln, was etwa gutes über jeden äſthetiſchen Gegenſtand geſchrieben worden. Warum ſollte ich im Artikel über die Comödie alle Comödien, und im Artikel Heldengedicht alle Epopeen die Muſterung paſſiren laſſen? Noch weniger nahm ich mir vor, alles Falſche, was gelehrt worden, und noch gelehrt wird, zu widerlegen. Meine Hauptſorge war bey jedem Gegen-

ſtand den wahren Geſichtspunkt, aus dem man ihn betrachten muß, wenigſtens den, woraus ich ihn betrachte, feſtzuſetzen, und dann dasjenige, was ich ſelbſt in dieſer Stellung ſah, vorzutragen.

Nun bin ich weit entfernt zu glauben, daß ich alles geſehen und meine Materien erſchöpft habe, oder daß ich überall den rechten Punkt getroffen, oder überall völlig richtig geſehen habe. Ich bilde mir ſo wenig ein, das weitere Nachforſchen über die Gegenſtände des Geſchmaks überflüßig gemacht zu haben, daß ich hoffe, eine der angenehmſten Früchte meiner Arbeit werde die ſeyn, daß ſie neue Unterſuchungen veranlaſſen werde. Meinen Grundſätzen, worauf alle Unterſuchungen über Werke des Geſchmaks ſich ſtützen müſſen, verſpreche ich Beyfall; aber ich hoffe, daß der Gebrauch, den andre nach mir davon machen werden, den Künſten weit mehr aufhelfen werde, als das, was ich zu dieſem Behuf gethan habe.

Wenn ich hier und da, wo ich etwa von dem gegenwärtigen Zuſtand der Künſte und des Geſchmaks ſpreche, etwas Unzufriedenheit äußere, ſo muß man dieſes nicht als Verachtung und Tadelſucht aufnehmen. Ich habe es darum hier zum voraus geſagt, daß ich ſehr hohe Begriffe von dem Werth der ſchönen Künſte und von dem Beruf eines Künſtlers habe. Wenn ich nun nach dieſen Grundſätzen einen ſo genannten witzigen Kopf, einen Menſchen, der feine Kleinigkeiten macht, nicht für einen wahren Dichter; einen Mann, der ſchön coloriret, oder fein zeichnet, darum noch nicht für den rechten Mahler halte; oder wenn ich der Nation, die viele Werke des Geſchmaks beſitzt, darin das Mechaniſche der Kunſt vollkommen, auch allenfalls die Erfindung geiſtreich iſt, wenn ich ihr, ſage ich, den wahren Beſitz der Kunſt abſpreche: ſo iſt es nicht Verkleinerung ihrer Talente, ſondern nothwendige Folgerung aus meinen Grundſätzen. Da ich dieſe einmal feſtgeſetzt glaubte, ſo hatte ich keinen Grund die Folgerungen, die daraus fließen, zu fürchten. Darum habe ich überall mit der Freymüthigkeit geſprochen, die einem Philoſophen geziemet.

Ich bitte zu bedenken, daß ich alles, was den guten Geſchmak betrifft, für eine ſehr wichtige Angelegenheit, und gar nicht, wie viele

thun, für ein Spielwerk halte. Bey dieſer Art zu denken, halte ich es für ein Verbrechen, das Publicum, oder die Künſtler, durch Schmeicheleyen ſich günſtig zu machen. Da ich einmal deutlich einſehe, wie genau die ſittliche Bildung des Menſchen mit der Ausbreitung des guten Geſchmaks zuſammenhängt, ſo iſt es mir nicht möglich mit Gleichgültigkeit von Dingen zu reden, die nach meiner Einſicht den Geſchmak verderben, und die ſchönen Künſte von ihrem großen Zwek abführen.

In dem Reiche des Geſchmaks giebt es, ſo wie in der Philoſophie, verſchiedene Sekten und Schulen, die in ihren Grundſätzen und Lehren weit auseinander ſind, und wo die meiſten Anhänger der Häupter der Schulen, ohne weitere Unterſuchung, beym Loben und Tadeln nachſprechen, was dieſe einmal für gut gefunden haben. Ich habe vermuthlich oft gegen ſolche Schullehren angeſtoßen. Dieſes ſoll nun weiter nichts auf ſich haben, als daß ich mir die Freyheit nehme, auch meine Meynung zu ſagen, ſo wie es die, die vor mir anders geurtheilt haben, auch gethan. Hanc veniam damus petimusque viciſſim.

Vorrede

Vorrede
zu der zweyten Ausgabe.

Ich vermuthe, daß die meiſten Leſer dieſes Werks bey einer neuen Ausgabe deſſelben beträchtliche Zuſätze zur Ausfüllung der darin befindlichen Lüken, und mancherley Verändernngen zu deutlicherer Beſtimmung, oder auch zur Verbeſſerung meiner Theorie erwarten: man wird aber beydes nur ſelten finden. Darum halte ich für nöthig die wahren Gründe davon anzuzeigen, damit man mich nicht eines eitlen Stolzes beſchuldige, als wenn ich dieſes Werk für vollſtändig hielte, oder die Mängel und Unvollkommenheiten deſſelben, die, wenn ich ſelbſt ſie nicht einſähe, hier und da in periodiſchen Schriften, worin dieſes Werk beurtheilet wird, mir deutlich genug vorgehalten worden, nicht, wenigſtens zum Theil, eingeſtünde. Schwerlich wird irgend einer meiner Leſer alle Lüken und alle Unrichtigkeiten, die in dieſer Theorie vorkommen, vollſtändiger und überzeugender einſehen, als ich ſelbſt. Aber ich befinde mich leider außer Stand, ihr mehr Vollkommenheit zu geben.

Ein fataler Zufall hat mich ſeit fünf Jahren meiner Geſundheit unwiederbringlich beraubet; und das beſtändig anhaltende Gefühl meiner Leibesſchwachheit, und die Veranſtaltungen, das Wenige, was mir von Geſundheit übrig geblieben, zu erhalten, machen mir jede Arbeit, die einige Anſtrengung der Kräfte erfodert, unmöglich, oder wenigſtens gefährlich.

Ich hoffe, daß dieſe Entſchuldigung, mein Werk bey dieſer zweyten Ausgabe nicht vollſtändiger und beſſer zu liefern, für gültig wird angenommen werden.

Zur Nachricht.

Da ſich in die deutſche Kunſtſprache viel fremde Wörter eingeſchlichen haben, die einigen Leſern geläufiger ſeyn möchten, als die, welche an ihrer ſtatt in dieſem Werke gebraucht worden: ſo ſchien es nöthig, folgendes Verzeichniß davon hier vorangehen zu laſſen. Wer alſo in dieſem Werk etwas unter einem fremden Kunſtwort aufſucht, ohne dieſes Wort in der alphabetiſchen Ordnung zu finden, kann dieſes fremde Kunſtwort in folgendem Verzeichniß aufſuchen, und ſehen, in was für einem Artikel von der Sache, die damit bezeichnet wird, geſprochen wird.

Verzeichniß der fremden Kunſtwörter, die in dem I u. II Theile dieſes Werks keine beſondern Artikel haben.	Verzeichniß der eigentlichen Wörter, welche hier für die fremden Kunſtwörter gebraucht worden, oder der Artikel, in welchen das, was jene fremde Kunſtwörter betrifft, vorkommt.
A.	
Accompagnement. (Muſik.) — —	Begleitung.
Acteur. (Schauſpielkunſt.) — —	Schauſpieler.
Action. (Des Schauſpielers und des Redners.)	Vortrag. Spiel.
Affekt. — — — —	Leidenſchaft.
Amplification. (Beredſamkeit.) — —	Erweiterung.
Antitheſe. (Beredſamkeit.) — —	Gegenſatz.
Apoſtrophe. (Beredſamkeit.) — —	Anrede.
Applicatur. (Muſik.) — — —	Anſetzung.
Arcade. (Baukunſt.) — — —	Bogenſtellung.
Architrav. (Baukunſt.) — —	Unterbalken.
Attitude. (Zeichnende Künſte.) — —	Stellung. Gebehrden.
B.	
Baluſter. (Baukunſt.) — —	Doken.
Baluſtrade. (Baukunſt.) — —	Dokengeländer. Geländer.
Baſament. (Baukunſt.) — —	Bilderſtuhl. Säulenſtuhl.
Baſe. Baſis. (Baukunſt.) — —	Fuß.
Bas-Relief. (Bildhauerkunſt.) — —	Flaches Schnitzwerk.
Bicinien. (Muſik.) — — —	Zweyſtimmig.
Boſſages. (Baukunſt.) — —	Quader.
Burleske. (Schöne Künſte) — —	Poſſirlich.

C.

Cäſur. (Dichtkunſt.) — — Abſchnitt.
Canelûres. (Baukunſt.) — — Krinnen.
Cantabel. (Muſik.) — — — Singend.
Capiteel. (Baukunſt. — — Knauff.
Carnation. (Mahlerey.) — — Fleiſchfarb.
Clair-Obſcur. (Mahlerey.) — — Helldunkel.
Clauſel. (Muſik.) — — — Cadenz. Schluß.
Comes. (Muſik.) — — — Gefährte.
Compartiment. (Baukunſt.) — — Felder.
Componiſte. (Muſik.) — — Tonſetzer.
Compoſition. (Muſik.) — — Satz.
Conſole. (Baukunſt.) — — Kragſtein.
Contour. (Zeichnende Künſte.) — — Umriß.
Contraſt. (Schöne Künſte.) — — Gegenſatz.
Contraſubjekt. (Muſik.) — — Gegenſatz.
Contretems. (Muſik.) — — Verzögerung.
Corniſche. (Baukunſt.) — — Kranz.
Correkt. (Schöne Künſte.) — — Richtig.
Coſtume. (Mahlerey.) — — Ueblich.

D.

Declamation. (Redende Künſte.) — — Vortrag.
Decoration. (Schaubühne.) — — Verzierung.
Denouement. (Dichtkunſt.) — — Entwiklung.
Dialogue. (Redende Künſte.) — — Geſpräch.
Diminution. (Muſik.) — — Theilung.
Diſpoſition. (Schöne Künſte.) — — Anordnung.
Drapperie. (Zeichnende Künſte.) — — Gewand. Falten.
Dux. (Muſik.) — — — Führer.

E.

Ekloge. (Dichtkunſt.) — — Hirtengedicht.
Email. (Mahlerey.) — — Schmelzmahlerey.
Emphaſis. (Redende Künſte. — — Nachdruk.
L'Enſemble. (Schöne Künſte.) — — Im Ganzen.
Entablement. (Baukunſt.) — — Gebälk.
Enthuſiasmus. (Schöne Künſte.) — Begeiſterung.
Epigramm. (Dichtkunſt.) — — Sinngedicht.

Epithete. (Redende Künſte.)	— —	Beywort.
Epopöe. (Dichtkunſt.)	— —	Heldengedicht.
Etage. (Baukunſt.)	— — —	Geſchoß.
Exergue. Zeichnende Künſte.)	— —	Abſeite.
Expoſition. (Redende Künſte.)	— —	Ankündigung.
Expreſſion. (Schöne Künſte.)	— —	Ausdruk.

F.

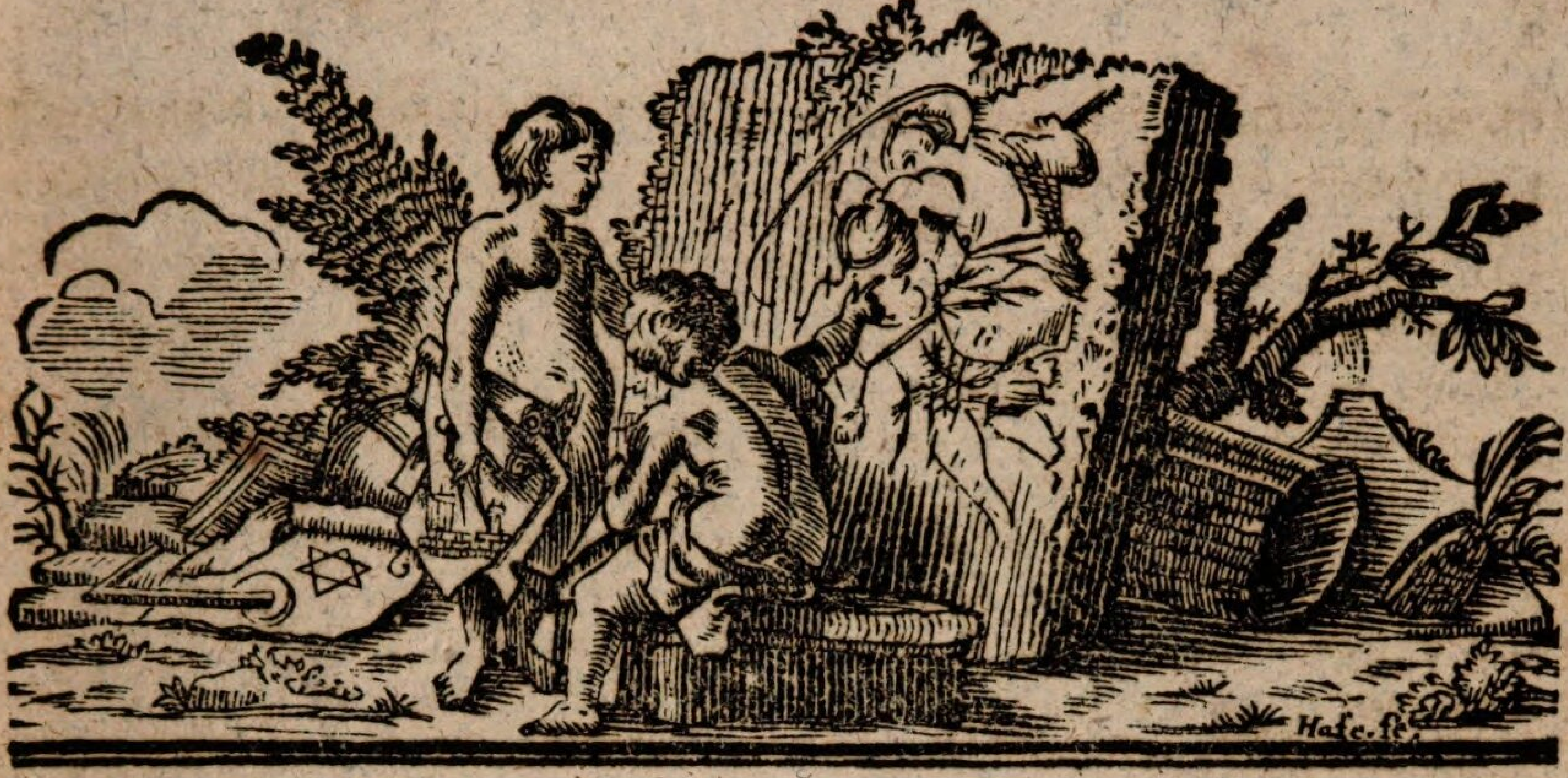
Faßade. (Baukunſt.)	— — —	Außenſeite.
Feſton. (Baukunſt.)	— — —	Fruchtſchnur.
Fiction. (Schöne Künſte.)	— —	Erdichtung. Dichtungskraft.
Frontiſpice. } Fronton. } (Baukunſt.)	— —	Giebel.

G.

Geſtus. (Redende Künſte.)	— —	Gebehrde. Anſtand. Vortrag.
Grazie. (Schöne Künſte.)	— —	Reiz.

J.

Idylle. (Dichtkunſt.)	— —	Hirtengedicht.
Imitation. (Muſik.)	— —	Nachahmung.
Impoſt. (Baukunſt.)	— —	Kämpfer.
Inverſion. (Redende Künſte.)	— —	Verſetzung.
Ironie. } Ironiſch. } (Redende Künſte.)	— —	Spott.



A.

A.

(Muſik.)

Der Name eines der ſieben Töne der heutigen diatoniſchen Tonleiter, ſonſt auch La genennt *). Dieſer Ton iſt in der Ordnung der ſechste, ſeit dem man gewohnt iſt, den unterſten Ton des Syſtems mit C zu bezeichnen. Die Alten, welche es eingeführt haben, die Töne und Sayten durch die Buchſtaben des Alphabeths zu bezeichnen, gaben natürlicher Weiſe, der tiefſten Sayte das Zeichen A und den folgenden die darauf folgende Buchſtaben, und bezeichneten die unterſte Octave der Töne alſo: A, B, C, D, E, F, G, a. Der bekannte Guido aus Arezzo, welcher im Anfange des eilften Jahrhunderts das Notenſyſtem erfunden haben ſoll, that zu dem damaligen Syſtem der Töne in der Tieffe, alſo unter A, noch einen hinzu, den er mit dem griechiſchen Gamma Γ bezeichnete. Folglich beſtund damals die unterſte Octave aus den Tönen: Γ, A, B, C, D, E, F, G. Nach der Zeit fand man, daß unter Γ auch der Ton F und ſogar die Töne E, D und C noch gebraucht werden könnten. Daher entſtund das heutige Syſtem, welches von C anfängt, und darinn der Ton A, welcher ehedem der erſte war, nun der ſechste iſt.

A. Bedeutet auch die Tonart, in welcher der Ton A der Grundton iſt. Die auf- und abſteigende Tonleiter der Tonarten A dur und A mol, wird, im Artikel Tonart, gefunden.

*) S. Solmiſiren.

Abdruk.

(Zeichnende Künſte.)

Jedes Werk, das durch Aufdruken eines weichen Körpers auf einen harten, die in dieſem Körper befindliche Form auf eine dauerhafte Art angenommen hat. In den zeichnenden Künſten hat man fürnehmlich zwey Gattungen Werke, die man mit dieſem Namen belegt.

Abdrüke von Kupferſtichen und Holzſchnitten. Wie die Abdrüke von den Kupferplatten gemacht werden, wird im Artikel Kupferdruker beſchrieben. Hier iſt blos von der Beſchaffenheit der Abdrüke die Rede. Von derſelbigen Kupferplatte

können die Abdrüke von verſchiedener Güte ſeyn. Sowol durch das Aufreiben der Farbe auf die Platte, als durch das Preſſen derſelben, verliehrt ſie nach und nach etwas von ihrer Vollkommenheit. Die Stiche werden ſchwächer, die Platte nutzet ſich ab; zuletzt verliehren ſich die feineſten Striche und die ſtärkſten werden ſtumpf. Alsdenn giebt die Platte nur ſchlechte Abdrüke. Sie können aber auch gleich anfänglich, da die Platte noch in ihrer Vollkommenheit iſt, durch unfleißige Beſorgung des Drukens ſchlecht werden.

Die beſten Abdrüke müſſen unter den erſten hundert oder zweyhundert, die gemacht worden ſind, ausgeſucht werden. Dieſe ſtellen die Arbeit der Kupferſtecher in ihrer Vollkommenheit dar, und das feineſte in den halben Schatten, auch überhaupt in allem, was zur vollkommenen Haltung gehört, iſt darinn noch vorhanden. In den folgenden hunderten fängt die Platte an nach und nach ſchlechter zu werden, die ſtarken Striche werden ſtumpf und die feineſten zu ſchwach, oder verliehren ſich allmählig. Man kann alſo an dieſen Abdrüken weder die ganze Schönheit eines Kupferſtichs erkennen, noch von der Vollkommenheit des Gemähldes, nach welchem er gemacht iſt, urtheilen. Je feiner und vollkommener ein Gemähld in Abſicht auf die Harmonie der Farben und auf die Haltung iſt, je weſentlicher iſt es, daß man von dem Kupfer deſſelben die beſten Abdrüke habe. Die Gemählde, deren Werth blos von der Erfindung, Zeichnung und Anordnung herrührt, können auch aus ſchwächeren oder unvollkommenen Abdrüken noch beurtheilt werden.

Ueberhaupt iſt von Abdrüken zu wiſſen, daß geſtochene Platten mehr gute Abdrüke geben, als radirte, weil die Striche in dieſen niemals ſo tief, als in jenen ſind. Eine gut geſtochene Platte giebt insgemein an tauſend leidliche Abdrücke. Eine radirte, mehr oder weniger, nachdem ſie bearbeitet iſt, 500 bis 600.

Die ſchlechteſten Abdrüke ſind diejenigen, die von Platten gemacht ſind, die ſchon aufgeſtochen worden, oder in denen man den verſchwächten Strichen wieder durch den Grabſtichel nachgeholfen hat. Wer ein wenig Erfahrung in Beurtheilung der Kupferſtiche hat, entdeket ſehr leicht die Abdrüke, die von ſolchen Platten gemacht werden.

Es würde eine ſehr vortheilhafte Sache ſeyn, wenn man Platten machen könnte, die viel mehr Abdrüke aushielten. Dazu aber iſt kein ander Mittel, als ein Metall, das feſter als Kupfer iſt, zu nehmen. Es wäre zu verſuchen, ob nicht ſtählerne Platten, oder feine eiſerne zu brauchen wären.*)

Abdrüke von geſchnittenen Steinen und Schaumünzen. Man macht ſie insgemein von feinem Siegellak. Dieſes geſchieht entweder in der Abſicht, ſie als Kunſtwerke, in Mangel der Originalien aufzubehalten, oder zum Behuf der Abgüſſe und der Paſten zu verſchiken. In beyden Fällen iſt ſehr nöthig, das feineſte Lak zu nehmen, und ſie auf Täfelchen von Holz zu machen, weil die Abdrüke auf Papier ſich insgemein werfen. Man kann ſie auch in Wachs machen; aber dieſe Materie wirft ſich ebenfalls, und da ſie ſehr bald weich wird, könnte die Wärme den Abdrüken leicht alle Schärfe benehmen. Eine beſondere Art von Abdrüken ſind die, welche man mit Schnelloth von Schaumünzen macht. Wir wollen das Verfahren kürzlich beſchreiben.

Das Schnelloth, oder die Maſſe zu dieſen Abdrüken, beſteht aus Bley und Zinn, die zu gleichen Theilen zuſammen gemiſcht ſind. Zuerſt wird das Bley geſchmolzen. Wenn es fließt, ſo wirft man etwas Fett darauf, daß es nicht

*) S. Kupferplatte.

nicht zu Aſchen brenne: hernach wird das Zinn nach und nach beygemiſcht, die Maſſe wohl umgerührt und alsdenn abgegoſſen. Ehe man dieſes Metall braucht, iſt es gut, daß es vorher noch ein paarmal geſchmolzen und abgegoſſen werde, weil es dadurch ſanfter wird.

In dieſe Maſſe, die flüßig gemacht worden, werden die Schaumünzen, oder die Formen und Abdrüke derſelben, wenn ſie anfängt zu erkalten, und ihre Flüßigkeit zu verliehren, abgedrukt, oder vielmehr abgeſchlagen. Dieſes erfodert gewiſſe Handgriffe und einige Vorſichtigkeit, die wir kürzlich anzeigen wollen.

Man nimmt einen Kaſten von Holz, etwa eine Elle lang und breit, in welchem das Abſchlagen geſchieht, damit das wegſprützende Schnelloth von den Seiten des Kaſtens aufgehalten werde. Auf den Boden des Kaſtens leget man ein halbes Buch weiches Papier, auf welchem, als auf einem Bette, das Abſchlagen geſchieht. Die Schaumünze, welche man abdruken will, oder eine harte Form derſelben, wird mit feinem Thon, oder einer andern Materie auf ein Stük Holz, das man von oben bequem anfaſſen kann, feſt gemacht, oder allenfalls halb in das Holz eingelaſſen und daran befeſtiget.

Nun nimmt man ein kleines Stük ſtarkes geleimtes Papier, beuget es an dem Rande etwas in die Höhe, als ein kleines Schächtelchen, in welchem die abzuſchlagende Münze liegen könnte. Dieſes leget man auf das, an dem Boden des Kaſtens liegende, Papier, gießt es voll von dem geſchmolzenen Schnelloth, von welchem man mit einem weichen Cartenblatt die ſich oben ſetzende Haut ſanfte abſtreift.

Wenn man merkt, daß das Schnelloth anfängt zu erkalten, und ſeine Flüßigkeit zu verlieren: ſo ſchlägt man die abzudrukende Schaumünze ſenkrecht und ſo ſtark, als man kann, darauf; ſo drükt ſie ſich ſauber in das Loth ab. Bey dem Aufſchlagen ſpritzt ein Theil des Metalls herum: man muß deßhalb entweder das Geſicht wegkehren, oder eine Maske, mit Gläſern vor den Augen, vor ſich nehmen, auch die Hand mit einem Handſchuh verſehen, und überhaupt ſich ſo rüſten, daß man von dem herumſpritzenden heiſſen Metall keinen Schaden leide. Dieſes Verfahren iſt uns von Herrn Lippert in Dreßden mitgetheilt worden.

Abdrüke geſchnittener Steine in Glas, werden Paſten genennt, und an ihrem Orte beſchrieben; von den Abdrüken derſelben in eine weiſſe thonartige Materie iſt in dem Artikel Abgüſſe das mehrere nachzuſehen.

Abentheuerlich.

(Dichtkunſt.)

Eine Art des falſchen Wunderbahren, dem ſelbſt die poetiſche Wahrſcheinlichkeit fehlet. Von dieſer Art ſind die ungeheuren Heldenthaten und andre Begebenheiten, die man in den alten Ritterbüchern findet. Der eigentliche Charakter des Abentheuerlichen beſteht darinn, daß es aus einer Welt hergenommen iſt, wo alles ohne hinreichende Gründe geſchieht, wie in den Träumen. Dinge, die in der Ordnung der würklichen Natur unmöglich ſind, werden ordentliche Begebenheiten in der abentheuerlichen Welt.

Das Abentheuerliche findet ſich ſowol in Begebenheiten, als in Handlungen, in Sitten und in Charakteren. In den zeichnenden Künſten iſt das ſo genannte Groteske eine Art des Abentheuerlichen, und dahin gehören auch die chineſiſchen Mahlereyen, da Häuſer und Landſchaften in der Luft ſchweben.

Dieſe Gattung des Ungereimten herrſcht insgemein in den Träumen, wo

wo die unmöglichſten Dinge würklich ſcheinen; aber jede erhitzte und vom Verſtande ganz verlaſſene Einbildungskraft, bringt abentheuerliche Vorſtellungen hervor. Es ſcheinet, daß die Völker der heiſſen Morgenländer, mehr, als andre, dieſen Ausſchweifungen der Einbildungskraft unterworfen ſeyn; denn der Hauptſitz des Abentheuerlichen iſt in den Romanen, in den Gedichten und ſo gar in der Theologie dieſer Völker. In den arabiſchen Erzählungen von tauſend und einer Nacht, iſt faſt alles in dieſer Art. Die abendländiſchen Völker ſcheinen durch ihre Bekanntſchaft mit den Arabern, auf das Abentheuerliche gekommen zu ſeyn, und Spanien, wo ehemals jene Völker ſich am meiſten ausgebreitet hatten, ſcheint das übrige Europa damit angeſtekt zu haben. Es iſt eine Zeit geweſen, wo dieſe Ausſchweifungen aus der Einbildungskraft in die Sitten und in die Geſinnungen übergegangen ſind; wo man abentheuerlich gehandelt hat.

Seitdem Vernunft und Geſchmak in den neuern Zeiten wieder empor gekommen, wird das Abentheuerliche von den Dichtern blos zur Beluſtigung nachgeahmt. Erzählungen aus der abentheuerlichen Welt hergenommen, ſind oft ſehr ergetzend und ein Labſal des Geiſtes in den Stunden, da man von Nachdenken ermüdet, dem Verſtand eine gänzliche Ruhe geben muß. Gute Werke von dieſer Art haben ihren Werth. Es ſcheinet, daß Hr. Wieland bey Bekanntmachung ſeines Idris die Abſicht gehabt, Deutſchland ein Werk dieſer Gattung zu liefern, das in ſeiner Art claßiſch werden ſollte, ſo wie es der Orlando furioſo des Arioſt in Italien iſt. Es fehlt in der That dieſem Werk nicht an glänzenden poetiſchen Schönheiten; doch ſcheint etwas mehr, als dieſes erforderlich zu ſeyn, um ein Buch bey einer ganzen Nation claßiſch zu machen.

So angenehm das Abentheuerliche in ſcherzhaften Werken werden kann, ſo widrig wird es, wenn in ernſthaften Werken, aus Mangel der Ueberlegung, das Große und das Wunderbare dahin ausarten. Die Gränzen der einander gerade entgegen ſtehenden Dinge, liegen insgemein nahe an einander. Wenn der Dichter da, wo er das Große oder das Wunderbare behandelt, das Nachdenken nur auf einen Augenblik verläßt, ſo ſchleicht ſich plötzlich das Abentheuerliche an ſolchen Orten ein, wo es höchſt anſtößig wird. Die Begierde, gewiſſe Gegenſtände recht groß vorzuſtellen, kann dieſe Würkung thun. Es wäre zu zeigen, daß dieſes ſelbſt dem großen Corneille begegnet iſt, der mehr als einmal das Große ſeiner Helden, bis zum Abentheuerlichen getrieben hat. Das Große und das Wunderbare hat ſeine Gränze, die zwar nicht durch eine beſtimmte Linie kann gezeichnet werden, die aber nicht leicht überſchritten wird, wenn die Einbildungskraft und die Empfindung vom Verſtande begleitet werden.*)

* *

Zur Erwerbung richtiger Begriffe von dem eigentlichen Abentheuerlichen können, zum Theil wenigſtens, ein Aufſ. des Caylus, ſur la Féerie des Anciens, comparée à celle des Modernes (in dem 11. B. der hiſt. de l'Acad. des Inſcript. holl. Ausg.) — Obſervations on the fairy Queen of Spenſer by Th. Warton, Lond. 1772. 2 B. 8. (verglichen mit dem 2, 4 und 5ten Briefe aus den Br. über Merkwürdigkeiten der Litteratur, Schleswig 1766. 8. S. 21. u. f.) — Hurd's Letters on Chivalry and Romance (vermehrt in der neuen Ausgabe ſeiner Moral and political Dial. Lond. 1776. 8.

*) S. Uebertrieben.

ten 3ten B.) -- Memoires ſur l'ancienne Chevalerie par Mr. de la Curne de St. Palaye, Par. 1769. u. f. 3 B. 12. (auch in den Mem. de l'Acad. des Inſcr. befindlich) — Th. Warton's Diſſertation on the origin of Romantic fiction in Europe (vor dem 1ten B. ſeiner hiſtory of Engliſh Poetry; deutſch in dem Brittiſchen Muſeum des H. Eſchenburg 3, 4 und 5ten B. verglichen mit H. Sprengels Recenſion derſelben in den Betrachtungen über die neuen hiſtoriſchen Schriften, Altenb. I. 3. S. 43 —) und eben deſſelben Aufſatz in den Roſtockſchen Nachrichten (1773. fol.) „Ueber die Einführung der Galanterien durch die Ritterzeiten" — behülflich ſeyn. — Zur Vertheidigung des Syſtems von Zauberey ſchrieb H. Jacobi eine Diſſertation Vindiciae Torquati Taſſi, Gott. 1763.

Abgüſſe.

(Bildende Künſte.)

Man hat zum großen Vortheil der Kunſt, Mittel erfunden, Werke der bildenden Künſte durch das Aufgieſſen einer flüßigen ſich hernach verhärtenden Materie in vollkommener Gleichheit der Originale abzuformen. Dergleichen abgeformte Werke werden Abgüſſe genannt. Man hat ſie in Gyps, in Bley, in Schwefel und in Wachs. Gyps iſt die gemeineſte Materie dazu, weil ſie am wenigſten koſtet, und kalt kann abgegoſſen werden.

Man verfährt überhaupt dabey folgender maaſſen. Das Original, oder ein Theil deſſelben wird mit einer der bemeldten flüßigen Materien übergoſſen, die man darauf verhärten läßt. Alsdenn nimmt man ſie ſorgfältig ab und bekommt dadurch das, was im Original vertieft iſt, erhoben, und das erhobene vertieft. Dieſer erſte Abguß wird die Form genennt. Macht man in dieſe Form wieder einen Abguß, ſo wird dieſer in Abſicht der Bildung dem Original vollkommen gleich, und er iſt der eigentliche Abguß.

Es iſt leicht zu begreifen, daß ganze Körper nicht auf einmal können abgeformt werden, weil ſie, da die Form ſie ganz umgeben würde, nicht können herausgenommen werden. Man hat deßwegen eine Methode erdacht, ſie Stükweiſe abzuformen, und die Stüke der Formen wieder zuſammen zu ſetzen. Das mechaniſche Verfahren dabey und die nöthigen Handgriffe zu beſchreiben, würde hier zu weitläuftig, auch zum Theil unnütze ſeyn. Man findet in allen beträchtlichen Städten Italiener, die Gypsbilder verkaufen, von denen man dieſes lernen kann. Eine Beſchreibung des ganzen Verfahrens findet man in Felibiens Grundſätzen der Baukunſt.

Dieſe Abgüſſe und die Abdrüke, davon vorher gehandelt worden, leiſten den bildenden Künſten den Dienſt, welchen die Gelehrſamkeit von der Buchdrukerey hat: beyde vervielfältigen auf eine leichte Art die Werke der größten Meiſter. Der Gelehrte kann mit mäßigen Unkoſten die wichtigſten Werke der Gelehrſamkeit in ſein Cabinet, und der Künſtler eben ſo, das vornehmſte der bildenden Künſte in ſeine Werkſtelle zuſammen bringen. Durch die Abgüſſe werden die Schranken, in welchen die vornehmſten Werke bildender Künſte eingeſchloſſen geweſen, weggerükt, und Rom kann dadurch in allen Ländern zugleich ſeyn.

Nichts würde zur Ausbreitung der Kunſt vortheilhafter ſeyn, als wenn die Beſitzer der beſten Originalwerke die Verfertigung der Abgüſſe beförderten, oder auch nur erleichterten. Jede Academie der zeichnenden Künſte ſollte eine vollſtändige Sammlung der beſten Antiken haben, und würde ſie auch haben, wenn nicht die Abformung ſo ofte gehindert würde. Ludwig der XIV. hatte das unermeßliche Anſehen, worinn er ſich

durch ſeine Macht geſetzt hatte, beynahe ganz nöthig, um für ſeine Academie die Abgüſſe der vornehmſten Antiken, die in Rom ſind, zu erhalten, und Friedrich der I. in Preuſſen mußte beträchtliche Summen verwenden, um nur einige der vornehmſten Antiken für die Mahleracademie in Berlin abformen zu laſſen, welche doch hernach durch einen unglüklichen Brand verlohren gegangen.

Abgüſſe von kleinen Werken, von geſchnittenen Steinen und Münzen, ſind leichter zu haben. Viele Beſitzer der Originale haben ſich ein Vergnügen daraus gemacht, ſie dazu herzugeben; und der unermüdete Fleis einiger Liebhaber, nebſt der Begierde zu gewinnen verſchiedener Kunſthändler, haben ſolche Abgüſſe ungemein vermehrt. Man kann itzt in Italien um eine mäßige Summe Geldes viele tauſend Schwefelabgüſſe von geſchnittenen Steinen haben. Es wäre unbillig, wenn wir hier nicht der ruhmwürdigen Bemühungen des verdienſtvollen Lipperts, in Dreßden, gedächten. Dieſer rechtſchaffene Mann hat mit bewundernswürdiger Arbeitſamkeit eine beynahe unzählige Menge Abdrüke von Antiken, Steinen und Münzen aus allen Cabinetten von Europa zuſammen gebracht. Durch die glükliche Erfindung einer Maſſe, welche ſowol dem Gyps, als dem Schwefel, weit vorzuziehen iſt, hat er ſich in Stand geſetzt, jedem Liebhaber, der es verlangt, ſeine Sammlung, oder eine Auswahl derſelben, um eine mäßige Summe zu überlaſſen. Mit dem Geſchmak des feinſten Kenners hat er aus ſeiner Sammlung über Zweytauſend der ſchönſten Stüke ausgeſucht, ſie in eine fürtreffliche Ordnung gebracht und in Europa ausgebreitet: ſo daß man ſie itzt mit der Leichtigkeit haben kann, mit welcher man Bücher aus andern Ländern kommen läßt. Es iſt zu wünſchen, daß Herr **Lippert** eine ähnliche Sammlung antiker Münzen verfertigen und eben ſo ausbreiten möchte.

Abhandlung.

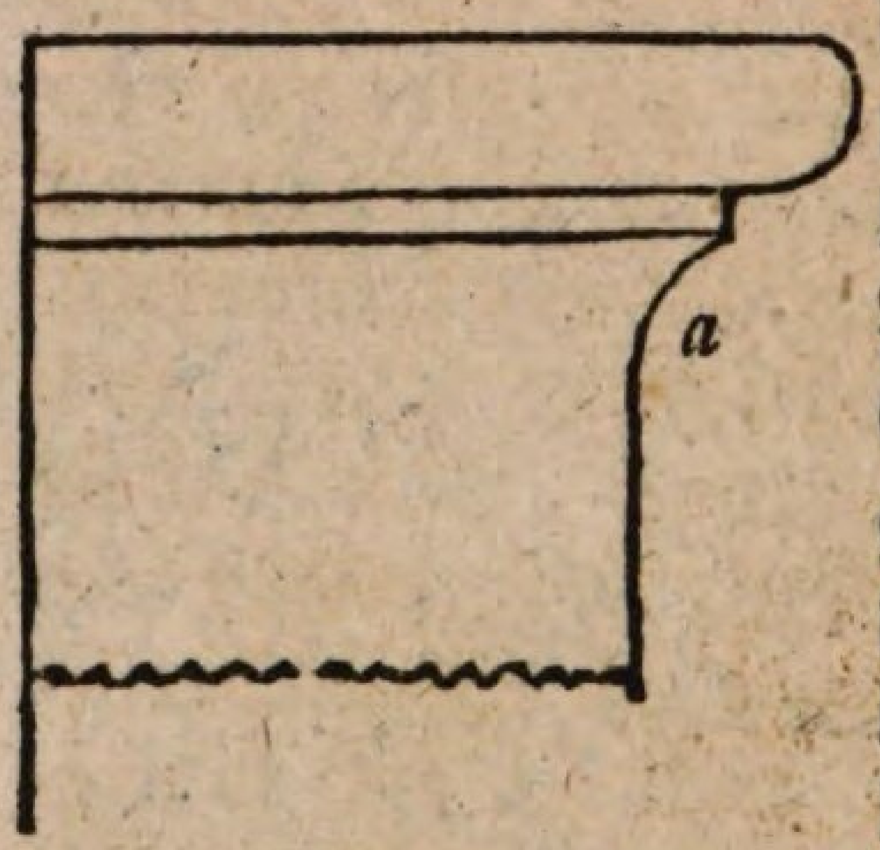
(Redekunſt.)

Der Haupttheil oder der eigentliche Körper einer förmlichen Rede, in welchem die ganze Materie der Rede vorgetragen wird. Der Abhandlung geht der Eingang, wenn einer da iſt, vorher, und auf ſie folget der Beſchluß. Alles was von der Wahl der Materie, von der Anordnung, von den Beweisgründen, von der Widerlegung, in Abſicht auf die Rede, in denen verſchiedenen Artikeln hierüber geſagt worden, gehört zur Abhandlung.

Ablauf.

(Baukunſt.)

Die Ausbeugung einer Linie oder Fläche an ihrem oberſten Ende. An den Säulen macht die Ausbeugung *a* der Fläche des Stammes gegen den Oberſaum, den Ablauf aus. Man bemerkt gar bald, woher der Ablauf entſtanden iſt: weil es offenbar iſt, daß ohne ihn der Saum nicht mehr, als ein Theil des Stammes, ſondern, als eine über ihm liegende Platte erſcheinen würde. Zugleich würde alsdenn der Stamm ſein oberes Ende verliehren und aufhören ein Ganzes zu ſeyn.*) Aus eben dieſem Grunde muß der Unterſaum des Stammes allmählig an ihn ſchließen, oder Anlaufen; daher iſt der Anlauf entſtanden.



*) S. Ganz.

Die

Die Würkung des Ablaufes und Anlaufes iſt die Vereinigung der Säume mit dem Körper des Stamms. Deßwegen iſt es unverſtändig, wenn ſie da gebraucht werden, wo keine Vereinigung ſeyn muß. Doch ſind die Baumeiſter verſchiedentlich in dieſen Fehler gefallen, da ſie den Unterbalken gegen den Fries anlaufen, gegen die Platte des Dekels ablaufen laſſen.

Abſchnit.

(Schöne Künſte.)

Dieſes Wort hat mehrere Bedeutungen, die man hier nicht nöthig hat unter einen Hauptbegriff zu bringen; wir betrachten deßwegen jede beſonders.

Abſchnit des Verſes. (Cäſur) Ein merkbarer Ruhepunkt, wodurch einige Verſe in zwey Hälften getheilt werden. Man leſe mit gehöriger Beobachtung des Klanges folgende Verſe:

> Du bringſt früh oder ſpäth ein jedes Vornehmen zum Ende;
> Nichts kann dir widerſtehn, du überwindeſt es alles;
> Gott von allem und jedem: Siehſt mit gleich-ruhigen Augen
> Haufen Ameiſen und Nationen vergehen; die Sternen
> Wägen auf deiner Waage, was einer Mücke Geſieder.*)

ſo wird man bemerken, daß jeder von den beyden erſten Verſen in zwey Zeiten, wie ſich die Tonkünſtler ausdrüken, oder mit einer Abänderung der Stimme, geleſen wird. Sie ſcheinet auf der einen Hälfte des Verſes zu ſteigen und auf der andern zu fallen. Im erſten Vers ſcheint ſie allmählig zu ſteigen, bis man das Wort ſpäth ausgeſprochen hat, nach welchem eine kleine Ruhe, oder eine unveränderte Stimme bleibt, die in der andern Hälfte des Verſes wieder fällt oder nachläßt.

*) Noachide III. Geſang.

Darinn gleichen ſolche Verſe einem Takt in der Muſik, der ebenfalls in zwey Theile oder Zeiten zerfällt, die der Aufſchlag und Niederſchlag genennet werden. Am merklichſten wird der Abſchnit in unſern gewöhnlichen alexandriniſchen Verſen.

> Die Seele macht ihr Glük; ihr ſind die äuſſern Sachen
> Zur Luſt und zum Verdruß nur die Gelegenheit:
> Ein wohlgeſetzt Gemüth kann Galle ſüſſe machen,
> Da ein verwöhnter Sinn auf alles Wermuth ſtreut.

Alle längere Versarten haben ihre Abſchnite, welche der Wohlklang nothwendig macht. Ihren Urſprung müſſen wir um ſo viel mehr unterſuchen, da diejenigen unſrer Kunſtrichter, die den Wohlklang der Verſe bis auf die geringſte Kleinigkeit ſcheinen zergliedert zu haben, dieſen Punkt verſäumet haben.

Schon die ungebundene Rede (um ſo viel mehr die gebundene) hat etwas von dem Charakter der Muſik, oder des Tonſtüks an ſich. Worinn dieſes beſtehe, iſt an ſeinem Orte *) deutlich gezeiget worden. Eine Haupteigenſchaft der wohlklingenden Rede alſo, iſt das rythmiſche derſelben, wodurch ſie in Glieder abgetheilt wird. Daher entſtehen in der Muſik der Takt, die Einſchnite und die Perioden, in dem Takt aber, die Zeiten des Auf- und Niederſchlages. Alles was von dem natürlichen Urſprung **) dieſer Dinge angemerkt worden, gilt auch von der gebundenen Rede, darinn der Vers mit dem Takt, der Abſchnit deſſelben mit den Zeiten des Takts, genau übereinkommen. Wie aber die ungebundene Rede weniger an einen beſtimmten Wohlklang gebunden iſt, als die Verſe, ſo ſind es dieſe viel weniger, als die Muſik. Daher ſie zwar ihre abge-

*) Art. Wohlklang.
**) S. Muſik. Takt.

abgemeſſene Takte, aber nicht eben ihre gleichen Zeiten deſſelben haben. In dem Takt ſind die Zeiten überall durch das ganze Stük, darinn er herrſcht, vollkommen gleich, in dem Vers aber leidet der Abſchnit eine Veränderung. Hiedurch iſt alſo das Weſen und der Urſprung des Abſchnits beſtimmt.

Wer nicht auf die Natur der Muſik, in welcher der wahre Urſprung des Verſes und des Abſchnits gegründet iſt, zurük ſehen will, der kann ſich ſeinen Urſprung auch ſo vorſtellen. Wenn wir Verſe leſen, ſo müſſen wir der Stimme außer den Wendungen, die ihr ſchon in der ungebundenen Rede zukommen, noch eine andre geben, die dem Gange des Verſes eigen iſt. In kurzen Versarten iſt das Metrum hiezu hinlänglich, zumal, da dergleichen Verſe insgemein durch ihre Ungleichheit eine angenehme Abwechſelung machen. Längere Verſe aber, zumal ſolche, die einerley Füße haben, wie unſre Alexandriner, erfodern mehr Abwechſelung des Tons, der ſich erſt allmählig heben und denn wieder ſinken muß, ſo wie im Fortſchreiten der Fuß ſich hebt und wieder ſinkt.

Mit gleich ſtarkem Athem iſt es ohnedem nicht möglich einen Hexameter auszuſprechen. Dieſes, mit dem dunkeln Gefühl, daß ein ſolcher Vers zu lang ſey, um durchaus mit einerley Stimme vorgetragen zu werden, macht, daß wir jeder Hälfte ihre beſondere Schattirung der Stimme geben, wenn uns nur der Dichter die Gelegenheit dazu nicht gänzlich benommen hat. Sobald wir den Vers nicht mehr mit Wohlklang leſen, ſondern Scandiren, ſo verliehrt ſich der Abſchnit ganz.

Allein da der Vers ein einziges unzertrennliches Glied iſt, deſſen Theile nicht von einander abgelöſt ſind, ſo muß der Abſchnit ſo ſeyn, daß man bey der kleinen Ruhe, nach dem erſten Theil deſſelben, fühlt, es gehöre noch ein andrer Theil dazu. Dieſes wird offenbar dadurch erhalten, daß der Abſchnit mitten in einen Fuß fällt; denn dadurch werden wir gehindert zu lange auf dem Ruhepunkt zu verweilen, und das Ohr fühlt, daß noch etwas folgen müſſe. In dem Vers.

> Du bringſt früh oder ſpäth — ein jedes Vornehmen zu Ende.

kann man ſich nach ſpäth einen Augenblik verweilen, um der Stimme zur andern Hälfte des Verſes eine neue Modification zu geben; aber man fühlt bey dem Verweilen, da der dritte Fuß noch nicht ganz ausgeſprochen iſt, daß man noch nicht zum Ende des Taktes ſey. Es iſt daher eine Unvollkommenheit des Abſchnits, wenn derſelbe nicht nur einen Fuß, ſondern ſogar einen völligen Sinn endiget; wie in dem halben Vers: Die Seele macht ihr Glük. Denn da könnte ſich das Gefühl des Fortfahrens verliehren, und würde ſich in der That verliehren, wenn wir nicht aus Liebe zum Wohlklang, ohne es wiſſen, dieſen jambiſchen Vers, als einen trochäiſchen leſen würden, dem eine kurze Sylbe vorgeſetzt iſt.

> Die | Seele | macht ihr | Glük; ihr | ſind die | äuſſern | Sachen.

Auf dieſe Weiſe retten wir die völlige Trennung des Verſes in zwey Verſe. Man kann es alſo zur Regel machen, daß der Abſchnit nicht an das Ende, ſondern in die Mitte eines Fußes falle.

Da er auch nothwendig ein Verweilen verurſachet, ſo iſt ferner natürlich, daß er nach einer langen Sylbe ſtehe, weil ſich dieſe zum Verweilen am beſten ſchiket. Dieſes nennt man einen männlichen Abſchnit. Fällt er nach einer kurzen Sylbe, wie in dieſen Verſen:

> Wie zärtlich klagt der Vogel, und ladet durch den Hayn,
> Den kaum der Lenz verjüngert, ſein künftig Weibchen ein!

ſo

ſo ſcheint es weniger natürlich, und würde beynahe ganz unmöglich fallen, wenn nicht der Dichter die Ruhe mit Gewalt hervorbrächte, indem er durch Einſchiebung einer, in ſein Metrum eigentlich nicht gehörigen, Sylbe, den Fluß des Verſes unterbricht. Dadurch aber verfällt er in den andern Abweg, und macht in der That aus einem Vers zwey.

Es ſcheint aber, als wenn die Dauer oder der Nachdruk einer langen Sylbe noch nicht einmal hinlänglich zum Abſchnit wäre, und daß er am Ende eines ganzen Wortes müßte genommen werden: finitis partibus orationis fiunt, ſagt Diomedes von den Abſchniten. Daher kommt es, daß der Abſchnit in den drey lezten, der oben aus der Noachide angezogenen Verſen ziemlich zweydeutig wird. Der Grammatiker Diomedes ſagt, daß die Griechen den Abſchnit an vier verſchiedenen Stellen geſezet haben; allein die Regeln dienen hier zu nichts, wo der Dichter blos dem Gehör folgen kann.

* *

Ueber den Urſprung des Abſchnittes im Verſe, hat Batteux (H. Schlegels Ueberſetzung S. 191 u. f. und S. 212) ſehr methodiſch — oder lieber unmethodiſch — philoſophirt; beſſer iſt, was er (wenn man es auf den Vers anwendet) in dem Werke de la conſtruction oratoire (in H. Ramlers Ueberſetzung B. 4. S. 135. 4te Ausg.) ſagt. Hrn. Ramlers eigenes Kapitel in dieſem Werke, von der deutſchen Verskunſt (1 B. S. 163.) — der vierte Abſchnitt des achtzehnten Kapitels aus den Elements of Criticism (deutſche Ueberſetzung von Meinhard Th. 2. S. 398.) — und Hrn Schlegels Abhandlung von der Harmonie des Verſes (bey ſeinem Batteux 2. S. 477 u. f.) — können den vorſtehenden Artikel ergänzen helfen. —

Abſchnite in der Baukunſt, ſind in der toſcaniſchen Ordnung einiger Baumeiſter hervorſtehende Theile an dem Fries, welche ſo wie die Dreyſchlitze der doriſchen Ordnung die Balkenköpfe des oberſten Bodens vorſtellen. Die Alten fielen nicht auf dieſe Abſchnite, die Scamozzi zuerſt, aber nur über jede Säule einen, angebracht hat. Dadurch hat er dieſer ohnedem ſchon kahlen Ordnung ein noch magerers Anſehen gegeben. Mit mehr Geſchmak hat Goldmann ſie durch den ganzen Fries angebracht, und ſie, weil ſie eben ſo, wie die Dreyſchlitze entſtanden, auch denſelbigen Regeln unterworfen.*)

Abſeite.

Iſt im gemeinen Sinn ein kleiner Raum oder Platz neben einem großen Hauptplatz. Daher hat es in den ſchönen Künſten zwey beſondere Bedeutungen bekommen.

Abſeiten in der Baukunſt werden vornehmlich in den, nach gemeiner Art gebauten, Kirchen die beyden Theile genannt, welche rechts und links an dem Hauptraum, der das Schiff genennet wird, liegen, die man als Gänge anſehen kann, durch welche man, ohne durch das Schiff zu gehen, an welchen Ort deſſelben man will, kommen kann.

Abſeite einer Schaumünze, Exergue, ein unten an der einen Hauptſeite abgeſonderter Platz, auf welchem insgemein die Jahrzahl oder etwas von Nebenumſtänden der, auf der Münze vorgeſtellten Sache, angezeiget wird.**)

Abzeichnen, auch Durchzeichnen.

Eine Zeichnung vom Papier auf einen andern Grund, beſonders aber auf den Firnisgrund, zum Radiren, mechaniſch übertragen. Durch das mecha-

*) S. Dreyſchlitz.
**) S. Schaumünze.

mechaniſche iſt dieſe Arbeit vom eigentlichen Zeichnen mit freyer Hand verſchieden; denn beym Abzeichnen führt die Hand den Stift über alle Striche der Originalzeichnung hin.

Man verfährt hiebey auf verſchiedene Weiſe. Will man die Abzeichnung auf Papier haben, ſo legt man ein, mit fein geriebenem Rothſtein, oder Bleyſtift, oder etwas fett gemachten Ruß, auf einer Seite beſtrichenes Papier, zwiſchen das Original und das Blatt, auf welches die Abzeichnung kommen ſoll; mit einem feinen Stifte von Silber, Elfenbein oder hartem Holze, fährt man mit mäßigem Druken über die Striche des Originals, welche ſich dadurch von dem gefärbten Papier auf das untere Blatt abdruken. Noch kürzer wäre es, wenn man ohne das Mittelblatt gleich die Originalzeichnung auf der unrechten Seite färbte. Auf dieſe Art wird die Zeichnung auch auf den Grund einer Kupferplatte getragen.

Was auf dieſe Art abgezeichnet iſt, wird, nachdem es geäzt und von der Platte abgedrukt worden, verkehrt vorgeſtellt. Nämlich, was im Original die rechte Seite ausmacht, iſt im Abdruk die linke. Und daher kommt es, daß in ſo manchem Kupfer die Degen an der rechten Hüfte hängen, oder mit der linken Hand gezogen werden. Will man dieſes vermeiden, ſo muß man die Originalzeichnung verkehrt auf den Grund tragen. Dieſes kann auf folgende Art geſchehen. Man beſtreicht ein feines Papier mit Terpentinſpiritus, davon wird es durchſichtig. Wenn es troken worden, ſo legt man daſſelbe auf die Originalzeichnung, die alsdenn ſehr klar durchſcheinet, ſo daß ſie mit Duſch oder einer andern Farbe auf das Oelpapier kann abgezeichnet werden. Legt man nun dieſe Zeichnung verkehrt auf den Grund der Kupferplatte und zeichnet ſie, nach der vorher beſchriebenen Methode, noch einmal ab, ſo werden die Abdrüke ſo, wie die Originalzeichnung.

Academien.

(Zeichnende Künſte.)

Oeffentliche Anſtalten, in welchen die Jugend in allem, was zum Zeichnen gehört, unterrichtet wird. Sie werden insgemein Mahleracademien genennet, obgleich nicht das eigentliche Mahlen, ſondern das Zeichnen darinnen fürnehmlich gelehrt wird. Dieſe Anſtalten ſind, ſo wie die Schulen der Gelehrſamkeit und der Wiſſenſchaften, mit einer hinlänglichen Anzahl Lehrer verſehen, die den Titel der Profeſſoren haben. Dieſe unterrichen die Jugend in allen Theilen der Zeichnungskunſt, vornehmlich aber in dem wichtigſten Theil derſelben, der Zeichnung der Figuren, oder der menſchlichen Geſtalt. Dieſe iſt der weſentliche Theil der Kunſt des Mahlers, des Bildhauers, des Stein- und Stempelſchneiders und auch des Kupferſtechers; deßwegen dienet die Academie den Schülern aller dieſer Künſte.

Ohne Kenntnis der Knochen, und der vornehmſten Muskeln des menſchlichen Körpers, kann die Zeichnungskunſt deſſelben nicht vollkommen ſeyn, und ohne die Wiſſenſchaft der Perſpective können weder hiſtoriſche Gemählde noch Landſchaften ganz richtig gezeichnet werden; deßwegen hat die Academie auch einen Lehrer der Anatomie und einen für die Wiſſenſchaft der Perſpective. Zu dieſen kommt endlich auch noch ein Lehrer der Baukunſt, weil gar oft ganze Gebäude, oder Theile derſelben, auf den Gemählden vorgeſtellt werden.

Dieſes ſind die nothwendigſten Lehrer, welche nicht nur die Regeln der Kunſt vortragen, ſondern die Jugend auch zur Ausübung derſelben anführen. Sollte eine ſolche Schule ganz

ganz vollkommen ſeyn, ſo müßten auch noch für andere, weniger mechaniſche Theile der Kunſt, Lehrer vorhanden ſeyn. Dergleichen wären: ein Lehrer der Alterthümer, der die Gebräuche, die Sitten, und alles was zum Ueblichen gehört, hinlänglich erklärte; ein Lehrer des Ausdruks der Leidenſchaften, dem auch zugleich der Unterricht über die Anordnung eines Gemähldes und über das, was zum Geſchmak gehört, könnte aufgetragen werden. Dieſe Lehrer fehlen den Academien insgemein, und die Theile der Kunſt, die ihnen hier zugeſchrieben ſind, werden auf den Academien nur beyläufig gelehrt.

Die Academie muß hiernächſt mit einem guten Vorrath von Sachen verſehen ſeyn, die zu Erlernung der Zeichnungskunſt nothwendig ſind. Dieſe beſtehen vornehmlich in folgenden Dingen: Zeichnungsbücher, in welchen zuerſt die einzele Theile der Figuren, die Form und Proportion der Köpfe, der Naſen, Ohren, Augen, u. ſ. f. hernach ganze Haupttheile, endlich ganze Figuren zum Nachzeichnen, in hinlänglicher Auswechslung befindlich ſind. Das Nachzeichnen dieſer Originale, iſt das erſte, worinn die Jugend geübet wird. Auf dieſe Zeichnungsbücher ſollten nun Zeichnungen von Figuren folgen, welche nach den vornehmſten Werken der Kunſt gemacht ſind; richtige Zeichnungen von Antiken; auserleſenen Figuren der gröſten Meiſter, eines Raphael, Michelangelo, der Carrache u. a. bey deren Nachzeichnung die Jugend ſchon etwas von den höhern Theilen der Kunſt lernt.

Das nächſte, was auf dieſen Vorrath von Zeichnungen folget, iſt ein Vorrath von Abgüſſen der vornehmſten Antiken, und auch von einigen neueren Werken der bildenden Künſte, ſowol in einzeln Theilen, als in ganzen Figuren und Gruppen, in deren Nachzeichnung die Jugend fleißig zu üben iſt, weil dadurch nicht nur das Augenmaaß und der Geſchmak an ſchönen Formen weiter geübt wird, ſondern auch zugleich die Kunſt des Lichts und Schattens, der mannigfaltigen Wendungen der Körper und der Verkürzungen kann erlernet werden.

Ferner muß die Academie lebendige Modele haben; Menſchen von ſchöner Bildung, die von einem der erſten Lehrer, auf einem etwas erhabenen Geſtelle, oder Tiſch, in veränderten Stellungen aufgeſtellt werden, damit die Schüler aus verſchiedenen Plätzen, und alſo in ſehr mancherley Anſichten dieſelben zeichnen können. Dabey können die Lehrer faſt alles, was die Beobachtung des Lichts und Schattens in einzeln Figuren betrifft, vollkommen zeigen. Denn die Einrichtung des Saales, wo das Model geſtellt wird, muß ſo ſeyn, daß ſelbiger ſowol von dem Tageslicht, als durch Lampen auf das vortheilhafteſte kann erleuchtet werden.

Endlich wird auch noch zu einer vollkommenen Academie ein beträchtlicher Vorrath von wichtigen Kupferſtichen und Gemählden erfodert, an welchen die Jugend alles, was zur Erfindung, Anordnung, zum Geſchmak, zur Haltung, zur Farbengebung gehört, gründlich ſtudiren könne. Wo die Gemählde ſelbſt der Academie mangeln, wäre es doch ſehr vortheilhaft, daß an dem Orte, wo die Academie iſt, eine Bildergallerie wäre, zu welcher die Academie einen freyen Zutritt hätte.

Man begreift leichte, daß eine ſolche Veranſtaltung in ihrer Vollkommenheit ſowol zur Anlegung als zur Unterhaltung, einen Aufwand erfodert, den nur große und mächtige Fürſten beſtreiten können. Doch kann auch mit mittelmäßigen Koſten eine

eine Academie eingerichtet und unterhalten werden, welcher nichts von den nothwendigſten Stüken der Einrichtung fehlet.

In einigen Academien iſt mit der eigentlichen Schule zugleich eine Künſtleracademie verbunden. Nämlich eine Geſellſchaft vorzüglich geſchikter Männer, die von einem Fürſten ſo begünſtiget werden, daß es jedem Künſtler zur Ehre und zum Vortheil gereicht, ein Mitglied der Geſellſchaft zu werden. Dieſe Künſtleracademie hat mit dem Unterricht der Jugend nichts zu thun; die Abſicht ihrer Stiftung iſt, einerſeits, durch die Vorzüge große Künſtler zu belohnen, anderſeits, die Geſellſchaft zu Unterſuchungen über wichtige Theile der Kunſt aufzumuntern. Sie ſind für die Künſte das, was die Academien der Wiſſenſchaften für die Gelehrſamkeit. Von Zeit zu Zeit verſammlen ſich die Mitglieder, um über wichtige, die Kunſt betreffende, Materien ſich zu unterreden, um Unterſuchungen, Bemerkungen, Ausſichten über die Kunſt, vorzutragen. Es iſt aber bis itzt noch keine Künſtleracademie vorhanden, die einen ſolchen Plan ſo befolgte, als einige Academien der Wiſſenſchaften ſeit mehr als hundert Jahren zu thun gewohnt ſind.

Die älteſte Mahleracademie, von der man Nachricht hat, wiewol ſie dieſen Namen nicht geführt hat, iſt die von Florenz, die Geſellſchaft des heil. Lucas genennt. Sie nahm ihren Anfang ſchon im Jahr 1350, und wurde erſt von der Regierung unterſtützet, hernach von den Herzogen aus dem Hauſe Medicis in beſondern Schutz genommen. Die anſehnlichſte Academie der Künſte und Künſtler aber iſt in Frankreich von Ludewig dem XIV. errichtet worden. Von andern Academien, die an andern Orten mehr oder weniger blühen, kann der Herr von Hagedorn nachgeleſen werden.*)

* *

Von dem Nutzen der zuerſt erwähnten Academien wird in der Schrift: ſur l'utilité des établiſſemens des Ecoles gratuites de Deſſeins, en faveur des metiers, par Mr. Deſcamp, Peintre du Roi, Par. 1768. 12. (deutſch in der N. Bibl. der ſch. Wiſſ. B. 6. S. 219 u. f.) und in den Nachrichten gehandelt, welche ſich „Ueber die Anſtalten bey der Churfürſtl. Academie der Künſte in Sachſen," in eben dieſer N. B. der ſch. W. B. 4. S. 338 befinden. — Auch gehört noch hierher der Eſſai philoſophique ſur l'établiſſement des ecoles gratuites de deſſein pour les arts mechaniques, par Mr. de Rozoi, P. 1769. 12. und von Chriſt. Fried. Prangens . . . Abhandl. über verſchiedene Gegenſtände der Kunſt, Halle 1782-1784. 8. 4 Stücke, das erſte: „über die Nothwendigkeit einer Zeichenſchule und deren Einrichtung." Was die zuletzt erwähnten Künſtleracademien und das Alter derſelben anbetrift: ſo erhellt aus einem Briefe des Tom. Temanza an den Grafen Algarotti, in dem 5ten B. der raccolta di lettere ſulla pittura ſcult: ed Archit. R. 1766. 4. S. 327 u. f. daß die Venetianiſchen Mahler ſchon im Jahre 1345 eine dergleichen Innung, eben auch unter dem Schutze des H. Lucas, errichtet haben.

Accent.

(Redende Künſte.)

Die Modification der Stimme, wodurch in der Rede, oder in dem Geſang, einige Töne ſich vor andern ausnehmen, und wodurch alſo überhaupt Abwechslung und Mannigfaltigkeit in die Stimme des Redenden kommen. Wenn alle Sylben mit gleicher Stärke und Höhe der Stimme ausgeſprochen würden, ſo wäre

*) Lettre à un amateur de la peinture p. 323. ſ. f.

wäre weder Annehmlichkeit noch Deutlichkeit in derſelben; ſogar die Bemerkung des Unterſchieds der Wörter würde wegfallen. Denn daß das Ohr die Rede in Wörter abtheilet, kommt blos von dem Accent her.

Die Accente ſind aber von verſchiedener Gattung, und haben ſowol in der künſtlichen Rede oder der Sprache, als in der natürlichen, oder dem Geſange, ſtatt; wir müſſen jede Gattung beſonders betrachten.

Jedes vielſylbige Wort hat auch außer der Rede, wenn es allein ausgeſprochen wird, einen Accent, deſſen Wirkung iſt, daſſelbe Wort von denen, die vor, oder nach ihm, ſtehen könnten, abzulöſen und für ſich zu einem Ganzen zu machen, indem es dadurch eine Erhöhung und Vertiefung, einen Anfang und ein Ende bekommt*) und alſo zu einem Worte wird. Dieſes läßt ſich fühlen, und bedarf alſo keiner weitern Ausführung. Dieſe Gattung wird der grammatiſche Accent genennet. Er wird in jeder Sprache blos durch den Gebrauch beſtimmt, deſſen Gründe ſchwerlich zu entdeken ſind. Dieſer Accent iſt eine der Urſachen, welche die Rede wohlklingend machen, indem er ſie in Glieder abtheilt, und dieſen Gliedern ſelbſt Mannigfaltigkeit giebt; da in verſchiedenen gleichſylbigen Wörtern der Accent verſchieden geſetzt wird. So ſind die vierſylbigen Wörter Gerechtigkeit, Wohlthätigkeit, Philoſophiſch, Philoſophie, gleich große Glieder der Rede, aber von verſchiedenem Bau; indem eines den Accent auf der erſten, ein anders auf der zweiten, eines auf der dritten, und eines auf der vierten Sylbe hat.

Die nächſte Gattung des Accents iſt diejenige, welche zu deutlicher Bezeichnung des Sinnes der Rede dienet und den Nachdruk gewiſſer Begriffe beſtimmt; man nennt dieſes den oratoriſchen Accent. Einſylbige Wörter haben keinen grammatiſchen Accent, ſie bekommen den oratoriſchen, ſobald ſie Begriffe bezeichnen, auf welche die Aufmerkſamkeit beſonders muß geführt werden. In vielſylbigen Wörtern wird der grammatiſche Accent durch den oratoriſchen verſtärkt oder verſchwächt, oder gar aufgehoben und auf andre Sylben gelegt. In der Redensart: er ſey ſtark oder ſchwach, daran liegt nichts, bekommen die Wörter ſtark und ſchwach kaum einen merklichen Accent: Sagt man aber, iſt er auch ſtark genug? — oder: iſt er wol ſchwach genug? — ſo bekommen ſie durch den Accent einen Nachdruk. In dem Ausdruk: was unmöglich iſt, wünſcht kein verſtändiger Menſch, behält das Wort unmöglich ſeinen grammatiſchen Accent auf der erſten Sylbe, da in dieſem Ausdruk — unmöglich kann mein Freund mich verlaſſen! — der oratoriſche Accent auf die zweite Sylbe des Worts unmöglich kommt. Wer im Zorn ſagte — unmöglich, oder möglich, es gilt gleich viel — der würde den oratoriſchen Accent auf den grammatiſchen legen und die Sylbe un verſtärken. Eine beſondere Art des oratoriſchen Accents iſt der pathetiſche, welcher den oratoriſchen noch verſtärkt. Dieſer macht eigentlich das aus, was wir den Ton nennen, davon beſonders gehandelt wird.*) Man kann nämlich einerley Reden mit einerley oratoriſchen Accenten, dennoch ſo verſchieden vorbringen, daß ſie ganz entgegen geſetzte Charaktere annehmen.

Von der Beobachtung der Accente hängt ein großer Theil des Wohlklangs ab. Der Redner und der Dichter, der ſeine Worte und Redensarten ſo zu ſetzen weis, daß alle Gattungen der Accente ſich nicht nur unter

*) S. Ganz.

*) S. Ton der Rede.

unter dem Leſen ſelbſt darbieten, ſondern mit den Gedanken ſelbſt ſo genau verbunden ſind, daß ſie nothwendig werden, iſt unfehlbar wolklingend. Denn daß der Wolklang mehr von den verſchiedenen Accenten, als blos von der richtigen Beobachtung der Proſodie herkomme, ſcheinet eine ausgemachte Sache zu ſeyn.

* *

Hier iſt, zuerſt, überhaupt die Eigenheit der deutſchen Sprache zu bemerken, daß der eigentliche Wortton in den mehrſylbigen Wörtern immer auf der Stamm- oder Wurzelſylbe liegt, und hierüber vorzüglich H. Adelungs Lehrgebäude der deutſchen Sprache, Leipzig 1782. 8. (Th. 1. S. 245 u. f.) nachzuleſen. — Ueber den Accent in der griechiſchen Sprache, und in wie fern er muſikaliſcher Ton war, über ſeinen Einfluß auf Wohllaut und Annehmlichkeit der Rede, u. ſ. w. ſind im Dionyſius Halik. (περὶ συνθέσεως XI. Oper. T. II. p. 16. Ed. Hudſ.) feine Bemerkungen enthalten. Von dem Accent in der lateiniſchen Sprache, und in wie fern er verſchieden von dem Accent der griechiſchen iſt, handelt Quinctilian (Lib. XII. 10. 33. S. 626. Ed. Geſn. Gotting. 1738. 4.) — von dem Accent überhaupt, ſeinem Urſprunge, ſeinem Einfluſſe auf Declamation, Condillac in dem Eſſai ſur l'origine des connoiſſ. humaines. Amſt. 1746. 8. im 2ten Th. S. 19 u. f. — Von dem Urſprunge des Accentes, oder Tones, von ſeiner Wirkung auf die Entſtehung des Sylbenmaßes, u. d. m. handelt D. Webb in ſeinen Obſervations on the Correſpondence between Poetry and Muſic, Lond. 1769. 8. (in H. Eſchenburgs Ueberſetzung S. 63 u. f.) — Ueber die Zeit, in welcher der eigentliche Accent gebildet wird; über die verſchiedenen Folgen, welche die Verſchiedenheit der Zeitpunkte in ſeiner Bildung, auf die verſchiedenen Sprachen hat, und warum er nicht immer von der Quantität der Sylben abhängt; eine Vergleichung zwiſchen Accent und Quantität, u. d. m. finden ſich in der N. Bibl. der ſch. W. Th. 10. S. 69. vortrefliche Bemerkungen (von H. Garve) — Was der Accent eigentlich in den ältern Sprachen war; daß er nie mit der Quantität, oder dem Rhythmus, verwechſelt werden müſſe; in wie fern der Accent in den neuern Sprachen, zum Theil, verſchieden von dem Accente in den alten ſey, u. d. m. hat Monbaddo in dem 2ten Buch des Origin and Progreſſ of Language, Edinb. 1774. 8. (S. 269) ſorgfältig unterſucht; — und Jam. Harris (in den Philol. Inq. Lond. 1781. 8. P. 2. Ch. 2. T. 1. p. 63; u. f.) hat gleichſam die Geſchichte des Accents in den ältern Sprachen, mit Unterſuchungen über den Accent in den neuern Sprachen, beſonders der engliſchen, geliefert. — Auch gehören noch hierher ein Theil des zehnten Abſchnittes aus J. J. Breitingers Fortſetzung der kritiſchen Dichtkunſt, Zürich 1740. 8. S. 435. — Deſſ's Verſuch einer kritiſchen Proſodie, Frankf. a. M. 1765. 8. — Die kleine Schrift, über die deutſche Tonmeſſung ohne Druckort 1766. 8. — Das Fragment von den Lebensaltern einer Sprache, aus der erſten Sammlung von Fragmenten über die neuere deutſche Litteratur 1767. 8. S. 27 u. f. verglichen mit dem 8 und 9ten Briefe aus der Sammlung für den Verſtand und das Herz, Bremen 1767. 8. und H. Herders Abh. über den Urſprung der Sprache, Berlin 1772. 8. S. 87 u. f. — aus der deutſchen gelehrten Republik, Hamb. 1774. 8. ein Abſchnitt (S. 345 u. f.) — und aus H. Klopſtocks Fragmenten über Sprache und Dichtkunſt, Hamb. 1777. 8. vorzüglich das erſte Fragment. — —

Accent in der Muſik. Die verſchiedenen Gründe, aus denen die Nothwendigkeit der Accente in der Sprache erkennt wird, können auch auf die Accente des Geſanges angewendet werden. Der Geſang iſt eine Sprache, die ihre Gedanken und ihre Perioden hat. Ohne Verſchiedenheit des Nachdruks der einzeln Töne und Mannigfaltigkeit darinn, das iſt

ohne

ohne Accente, hat kein Geſang ſtatt.*) Das Ohr muß bald gereizt, bald in ſeiner Spannung etwas gehemmet werden, itzt eine größere, dann eine geringere Empfindung bey einerley Gattung des Ausdruks haben. Die Accente, welche ſowol einzele Töne erheben oder dämpfen, als ganzen Figuren mehr oder weniger Nachdruk geben, ſind die Mittel jene Würkungen zu erreichen.

Dieſe Accente ſind, wie die in der gemeinen Sprache, grammatiſche, oratoriſche und pathetiſche Accente; ſie müſſen alle erſt von dem Tonſetzer, hernach in dem Vortrag von dem Sänger oder Spieler, auf das genaueſte beobachtet werden. Die grammatiſchen Accente in der Muſik ſind die langen und kräftigen Töne, welche die Haupttöne jedes Accords ausmachen und die durch die Länge und durch den Nachdruk, durch die mehrere Fühlbarkeit, vor den andern, die durchgehende, den Accord nicht angehende Töne ſind, müſſen unterſchieden werden. Dieſe Töne fallen auf die gute Zeit des Takts. Es iſt aber ſchlechterdings nothwendig, daß ſie in Singeſtüken mit den Accenten der Sprache genau übereintreffen.

Die oratoriſchen und pathetiſchen Accente des Geſanges werden beobachtet, wenn auf die Wörter, welche die Hauptbegriffe andeuten, Figuren angebracht werden, die mit dem Ausdruk derſelben überein kommen, weniger bedeutende Begriffe aber mit ſolchen Tönen belegt werden, die blos zur Verbindung des Geſanges dienen; wenn die Hauptveränderungen der Harmonie auf dieſelben verlegt werden; wenn die kräftigſten Auszierungen des Geſanges, die nachdrüklichſten Verſtärkungen oder Dämpfungen der Stimmen, an die Stellen verlegt werden, wo der Ausdruk es erfodert.

*) S. Geſang.

In Singeſtüken muß demnach der Tonſetzer zuvoderſt die Accente ſeines Textes genau ſtudiren, weil die ſeinigen nothwendig damit übereinſtimmen müſſen. Erſt alsdenn, wenn er ſeinen Text mit allen Accenten, dem Ohr vollkommen eingepräget hat, kann er auf ſeinen Geſang denken. Da aber der Lauf des Geſanges durch die Harmonie und den Takt ungemein vielmehr eingeſchrenkt iſt, als der Lauf der Rede, ſo findet freylich der Tonſetzer ſtarke Schwierigkeiten, dieſe beyden Dinge mit dem Accent zu verbinden. Er hat aber auch wieder Mittel ſich heraus zu helfen; die Pauſen der Singeſtimme, da inzwiſchen die Inſtrumente ſeine Periode vollenden: die Wiederholung einiger Wörter, und andre ihm eigene Kunſtgriffe, kommen ihm zu Hülfe, wenn es ihm nur nicht an Genie fehlt, ſelbige recht anzuwenden.

Die Muſik hat unendlich mehr Mittel, als die Sprache, ein Wort und eine Redensart verſchiedentlich vor andern zu modificiren, das iſt, ſie hat eine Mannigfaltigkeit oratoriſcher und pathetiſcher Accente, da die Sprache nur wenige hat. Dieſes iſt einer der vornehmſten Gründe der vorzüglichen Stärke der Muſik über die bloße Poeſie. Aber deſto mehr Schwierigkeit hat auch der Tonſetzer, dieſe Accente mit den übrigen weſentlichen Eigenſchaften des Geſanges ſo zu verbinden, daß er nirgend weder gegen die Harmonie noch gegen den äußerſt genau abgemeſſenen Gang des Geſanges, anſtoße.

Auch der Tanz hat ſeine Accente, ohne welche er ein bloßer Gang, oder eine unordentliche Folge von nicht zuſammenhangenden Schritten oder Sprüngen ſeyn würde. So ſind z. E. der Stoß oder frappé, die Beugung der Knie, oder das plié, der Sprung ohne Fortrükung, in dem Tanz, das, was die grammatiſchen Accente der Sprache ſind. Das Figürliche

gürliche des ganzen Schrittes, mit allem was dazu gehört, kommt mit dem oratoriſchen, oder nach Beſchaffenheit auch mit dem pathetiſchen Accent überein. Man begreift aber, daß dieſe Accente nicht nur alle Schwierigkeiten der muſikaliſchen Accente, ſondern noch andre dem Tanz beſondere zu überwinden haben.

Accord.

(Muſik.)

Iſt jeder aus mehreren zugleich klingenden und dem Gehör unterſcheidbaren Tönen zuſammengeſetzter Klang; aber das Wort hat insgemein dieſe beſondere Bedeutung, daß es einen zu dem Satz der Muſik brauchbaren, oder regelmäßig zuſammengeſetzten Klang bedeutet. In unſrer Muſik hat jedes Tonſtük allemal eine, nach gewiſſen Regeln, auf einander folgende Reyhe ſolcher Klänge oder Accorde zum Grunde, durch welche der Geſang einzeler Stimmen, oder die Melodien zum Theil beſtimmt werden. Nur in ſofern die Tonſtüke aus verſchiedenen Stimmen beſtehen, erfodern ſie die Betrachtung der Accorde. Der einſtimmige Geſang hat keine Accorde zum Grund; ſie ſind erſt aus der Einführung der Harmonie und des vielſtimmigen Geſanges entſtanden. Deßwegen haben die griechiſchen Tonlehrer nichts von den Accorden geſchrieben.

Der erſte und weſentlichſte Theil der heutigen Setzkunſt beſteht in der Kenntnis aller brauchbaren Accorde und der Art, wie eine Reyhe derſelben in eine gute Verbindung zu bringen iſt. Aber nicht nur der Tonſetzer, ſondern auch der, welcher die Begleitung eines Tonſtüks auf ſich nimmt, muß dieſe Kenntnis haben. In dieſem Artikel wird die Beſchaffenheit der Accorde, jeden für ſich betrachtet, erklärt; das was zu ihrer Verbindung gehört, wird an einem andern Orte vorkommen.*).

Man findet bey den Tonlehrern eine große Verſchiedenheit der Meinungen über die Anzahl, den Urſprung und den Gebrauch aller zur Muſik dienlichen Accorde. Dieſe Materie ſcheint überhaupt ſo ſehr verworren, daß man denken ſollte, es ſey unmöglich ſie methodiſch zu ordnen. Allem Anſehen nach haben die älteſten dreyſtimmigen Geſänge eine Folge conſonirender Accorde zum Grund gehabt. Die Begierde, die Harmonie reizender zu machen, hat ohne Zweifel die Tonſetzer vermocht, auf einigen Accorden einen Ton aus dem nächſt vorhergehenden beyzubehalten und ihn erſt, nachdem er das Gehör durch den Mißklang etwas gereizt hatte, in den conſonirenden Ton herüber gehen zu laſſen. **) Nach und nach mögen ſie bemerkt haben, daß mehrere, und ſogar alle Töne des conſonirenden Accords ſo können verſetzt werden, daß der Fortgang des Geſanges dadurch angenehmer wird. Durch unzählige Proben dieſer Art iſt endlich eine ſehr große Anzahl verſchiedener Accorde in die Muſik eingeführt worden, über deren Werth und Gebrauch man noch nicht einſtimmig iſt, und worüber man insgemein das Gehör der erfahrneſten Tonſetzer zum Richter anruft.

Bey dieſer Beſchaffenheit der Sache wäre es ſehr zu wünſchen, daß eine Methode entdekt würde, durch welche man alle brauchbare Accorde beſtimmen könnte. Der franzöſiſche Tonſetzer Rameau hat dieſes verſucht und hat bey vielen Beyfall gefunden. In der That ſcheinet er auch in manchen Stüken auf den eigentlichen Grund der Sachen gekommen zu ſeyn. Es würde für uns zu weitläuftig ſeyn, ſein Syſtem auseinander zu ſetzen,

*) S. Fortſchreitung.

**) S. Diſſonanz. Vorhalt.

ſetzen, daher wir uns begnügen, die Schriften anzuzeigen, in denen man daſſelbe findet.*) Noch tiefer ſcheint Tartini in den Grund der Sache gedrungen zu ſeyn, aus deſſen Syſtem ſich die Accorde und ihr Gebrauch herleiten ließen. Rouſſeau hat eine ſehr deutliche Entwiklung dieſes Syſtems gegeben.**) Nach genauer Ueberlegung der Sachen ſcheint folgende Vorſtellung dieſer Materie ſich durch ihre Einfalt und Deutlichkeit vorzüglich zu empfehlen.

Man kann zuerſt annehmen, daß ein jedes Tonſtük blos auf eine Reyhe conſonirender Accorde gegründet ſey, und zu dieſer Vorausſetzung die brauchbaren Accorde aufſuchen; hernach kann man die Gründe erforſchen, aus denen wahrſcheinlicher Weiſe die Diſſonanzen in der Harmonie entſtanden ſind, und verſuchen, ob dadurch die Anzahl und Beſchaffenheit der diſſonirenden Accorde könne beſtimmt werden.

Die erwähnte Vorausſetzung hat nichts erzwungenes. Es iſt wahrſcheinlich, daß im Anfang, da der vielſtimmige Geſang aufgekommen, alles darin blos conſonirend geweſen ſey: und man hat noch gute Stüke ohne Diſſonanzen. Es iſt überdem eine nicht nur wahre, ſondern wichtige und weſentliche Bemerkung, daß ein vollkommenes Tonſtük allemal ſo geſetzt ſeyn müſſe, daß, wenn alle Diſſonanzen ausgeſtrichen werden, das, was übrig bleibet, einen guten harmoniſchen Zuſammenhang habe. Darum iſt es ein weſentlicher Theil der Setzkunſt, daß man einen Geſang durch bloße conſonirende Harmonien durchzuführen wiſſe.

*) Traité de l'harmonie etc. par Mr. Rameau. 4to. Marpurgs Handbuch zum Generalbaß und der Compoſition. Deſſelben Ueberſetzung des Herrn d'Alemberts ſyſtematiſcher Einleitung in die Setzkunſt. Dictionaire de Muſique par J. J. Rouſſeau.

**) Art. Syſteme.

Nun nehmen alle Tonlehrer dieſes als einen, durch Erfahrung hinlänglich beſtätigten Grundſatz an, daß ein conſonirender Accord nur dreyſtimmig ſeyn könne. Darin kommen alle überein, außer daß unlängſt ein großer Mathematiker zu behaupten geſucht hat, daß ſich auch ein conſonirender vierſtimmiger Accord finde:*) dieſes aber kann gegenwärtige Unterſuchung nicht ſtöhren.

Ferner werden wir ſowol durch das Zeugniß des Ohrs, als durch die Unterſuchung des Urſprungs der Harmonie verſichert, daß unter allen möglichen dreyſtimmigen Accorden, derjenige, der aus der Terz, der Quint und Octave des Grundtones zuſammengeſetzt iſt, die vollkommenſte Harmonie habe.**) Dieſer Accord wird deßwegen vorzüglich der harmoniſche Dreyklang genennt.

Nun hat Rameau zuerſt deutlich gezeiget, daß alle übrige conſonirende dreyſtimmige Accorde nichts anders, als eben dieſer Dreyklang ſeyn, deſſen Terz, oder Quinte in den Baß gelegt worden. Denn zu dem Dreyklang müſſen der Octave des Grundtones, noch zwey andre Töne hinzugefügt werden, die man aus dieſer Reyhe, Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Septime erwähnter Octave, ausſuchen muß. Aus dieſer Reyhe werden ſowol die Secunden, als die Septime nothwendig ausgeſchloſſen, weil ſie beyde mit der Octave des Grundtones diſſoniren,†) alſo bleiben die Terz, Quarte, Quinte und Sexte übrig. Von dieſen können nicht zwey an einander liegende, nämlich Terz und Quarte, Quarte und Quinte, Quinte und Sexte genommen werden, weil immer die höhe-

*) Herr Euler in den Memoires de l'Acad. Roy. des Sciences et Belles-Lettres pour l'Année 1764. S. 177. f. f. Man ſehe den Art. Septime.

**) S. Harmonie.

†) S. Diſſonanz.

höheren gegen die niedrigern Secunden ausmachen, folglich diſſoniren. Daher bleiben keine übrig, als 3 und 5, 3 und 6, 4 und 6. Im erſten Fall hat man den vollkommenen Dreyklang, im andern und dritten ſeine Verwechslungen.*) Demnach iſt nur ein einziger conſonirender Grundaccord, nämlich der harmoniſche Dreyklang. Kennet man alſo deſſen Arten, die an einem andern Orte angezeiget werden,**) ſo hat man eine vollſtändige Kenntnis aller conſonirenden Accorde. Und hiemit wäre der erſte Theil der Unterſuchung geendiget.

Mit Entdeckung aller brauchbaren diſſonirenden Accorde hat es etwas mehr Schwierigkeit. Hier muß nun zuerſt das bemerkt werden, was von dem Urſprung und dem Gebrauch der Diſſonanzen geſagt worden iſt.***) Daraus erhellet, daß der Accord der Septime der einzige nothwendige vierſtimmige oder diſſonirende Grundaccord iſt. Nimmt man nun alle Verwechslungen deſſelben, die in dem Artikel über dieſen Accord auseinander geſetzt worden ſind,†) ſo hat man ein vollſtändiges Verzeichnis aller weſentlichen diſſonirenden Accorde.

Wenn man nun endlich die andre Gattung der Diſſonanzen betrachtet, die wir zufällige genennt haben; ††) ſo darf man nur Stufenweiſe von allen conſonirenden und allen zum Septimenaccord gehörigen diſſonirenden Accorden einen, zwey oder mehrere Töne verrüken; alsdenn bekommt man, wie es ſcheinet, alle nur mögliche brauchbare Accorde, nebſt deren Verwechslungen.

Um alſo gar alle Accorde†††) zuſammen zu haben, müſte man die

*) S. Verwechslung.
**) S. Art. Dreyklang.
***) S. Diſſonanz.
†) S. Septimenaccord.
††) S. Diſſonanz; Vorhalt; Verrükung.
†††) Art. Dreyklang; Septimenaccord; Quartenaccord; Nonenaccord.

Tabellen, die wir in den auf vorheriger und dieſer Seite unten angezeigten Artikeln eingeſchaltet haben, zuſammen vereinigen.*)

Von der beſten Art, die Accorde für den begleitenden Baß zu bezeichnen, wird im Artikel Bezifferung geſprochen werden.

Ein Accord iſt vollſtändig, wenn alle Töne, die ſeinem Urſprung nach dazu gehören, ſich darin finden: unvollſtändig iſt er, wenn einige davon weggelaſſen werden. So beſteht der vollſtändige Septimenaccord aus der Terz, der Quinte, der Septime und der Octave. Dieſe aber ſowol, als eine der beyden andern, werden bisweilen weggelaſſen.

* *

Zur Berichtigung und Schätzung dieſes Artikels im Ganzen, können die darüber in der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 15. S. 226 gemachten Bemerkungen dienen. — Das von H. Sulzer in demſelben angeführte Syſtem des Giuſ. Tartini, iſt weitläuftig in deſſen Trattato di Muſica, ſecondo la vera ſcienza dell' Armonia, Pad. 1754. 4. und in ſeinen Diſſertazioni de' Principij dell' Armonia Muſicale contenuta nel diatonico genere, Pad. 1767. 4. zu finden. — Uebrigens iſt das Verdienſt des Rameau, ſo groß es wirklich um die franzöſiſche Muſik iſt, um die Beſtimmung der Methode aller brauchbaren Accorde, weder ſo groß, noch ſo einzig, als es in dem Artikel dargeſtellt wird. Nicht groß; denn einmahl iſt ſein Syſtem der Harmonie ſelbſt, (welches er zuerſt, im Jahr 1722, in dem von Hrn. Sulzer angeführten und in 4. gedruckten Traité vortrug,) ſo ſinnreich auch es ausgeführt ſeyn mag, keinesweges auf die Natur gegründet, und verdient, auf keine Art, demonſtrirt genannt zu werden, wie ſelbſt ein franzöſiſcher Schriftſteller, H. Pierre

*) Solche Tabellen hat Hr. Kirnberger in dem ſchönen Werk, die Kunſt des reinen Satzes, 1 Th. S. 32. gegeben.

H. Pierre Eſteve, in der Nouvelle decouverte du Principe de l'harmonie, Par. 1750. 8. es zur Gnüge gezeigt hat. Zweytens hält die Erfahrung nicht gänzlich Stich, auf welche es erbaut worden iſt: andrer Einwürfe nicht zu gedenken. Auch iſt es nicht einzig. Um nur bey deutſchen Schriftſtellern ſtehen zu bleiben: ſo hat ſchon Heinechem in ſeiner, bereits 1711 erſchienenen, und 1728 zu Dresden in 4. wieder abgedruckten „Anweiſung zum Generalbaß in der Compoſition," die vorgebliche Rameauſche Entdeckung, wenn nicht völlig, doch dem Weſentlichen nach, obgleich mit einiger Veränderung, gekannt. Sogar ein neuer franzöſiſcher Schriftſteller, H. Serre von Geneve, hat es ſo unzulänglich gefunden, daß er, unter dem Titel: Eſſai ſur les principes de l'harmonie, Par. 1735. 12. ein neues, aus dem Rameauſchen und Tartiniſchen zuſammen geſchmolzenes bekannt machte, welches unter andern eine kleine Schrift von Tartini, riſpoſta . . .. alla critica del di lui trattato di Muſica . . . Ven. 1767. 8. und wahrſcheinlicher Weiſe die oben angeführten Diſſertazioni, als Erläuterungen jenes Tractates, veranlaßte. — Was den Unterſchied zwiſchen dieſen beyden Syſtemen anbetrift: ſo führen beyde zwar zu beynahe ähnlichen Schlüſſen; allein dieſes geſchieht auf ganz entgegen geſetzten Wegen. In dem erſtern wird der Diſkant aus dem Baſſe, in dem letztern der Baß aus dem Diskant erzeugt, und ihr gegenſeitiger Werth hängt alſo von der Frage ab: ob der Geſang der Begleitung, oder die Begleitung des Geſanges wegen da iſt? — Die Erläuterung des dunkel und weitſchweifig abgefaßten Rameauſchen Syſtems, von Alembert, erſchien unter dem Titel: Elemens de Muſique theoretique et pratique . . Par. 1752. 8. und die Marpurgiſche Ueberſ. deſſelben, Leipzig 1757. 4. — — Von den Accorden überhaupt handelt C. P. E. Bach in dem 2ten Theile ſeines „Verſuches über die wahre Art, das Clavier zu ſpielen," Berl. 1762. 8. weitläuftig; und in dem 2ten Bande, S. 387 von F. W. Marpurgs kritiſchen Beyträgen zur Aufnahme der Muſik, Berl. 1755. 8. finden ſich Tabellen über alle drey- und vierſtimmige Accorde von Fr. W. Riedt, ſo wie in Rouſſeau's Diction. de Muſique, bey dem Art. Accord, von allen in der Harmonie angenommenen Accorden allein nach dem Syſtem des Rameau. — Als „ein Zuſatz zu der Kunſt des reinen Satzes," von G. P. Kirnberger, erſchien ein, zu dieſem Artikel, beſonders gehöriges Werk von ihm, unter dem Titel: Die wahren Grundſätze zum Gebrauch der Harmonie, darin deutlich gezeigt wird, wie alle mögliche Accorde aus dem Dreyklang, und dem weſentlichen Septimenaccord, und deren diſſonirenden Verhältniſſen herzuleiten und zu erklären ſind, Berlin 1773. 4.

Adagio.

(Muſik.)

Dieſes italieniſche Wort bedeutet etwas mittelmäßig langſames und wird den Tonſtüken vorgeſetzt, welche mit ſchmachtendem und zärtlichem Affekt ſollen geſpielt oder geſungen werden. Ein ſolches Stük wird auch ſelbſt ein Adagio genennt.

Das Adagio ſchiket ſich zu einem langſamen und bedächtlichen Ausdruk, für zärtlich traurige Leidenſchaften. Weil dabey jeder Ton deutlich und bedächtlich angegeben wird, ſo muß ein ſolches Stük nothwendig einfacher und ungekünſtelter ſeyn, als geſchwindere Sachen. Alle Leidenſchaften, deren Sprache langſam und bedächtlich iſt, ſind rührend. Daher muß der Tonſetzer in dem Adagio mehr für das Herz, als für die Einbildungskraft arbeiten. Künſtlich ausgedachte Figuren ſchiken ſich nicht dazu; denn je mehr das Herz gerührt iſt, je weniger zeiget ſich der Wiz. In Anſehung der Harmonie erfodert dieſe Gattung den größten Fleis, weil die Fehler leicht bemerkt werden. Man thut übrigens wol, wenn man dergleichen Stüke nicht

gar lang macht: ſie ermüden den Zuhörer leicht. Hierin verſehen es bisweilen die größten Meiſter, da ſie doch bedenken ſollten, daß ein einziger Augenblik Langerweile das Vergnügen eines ganzen Stüks zerſtört.

Das Adagio erfodert eine beſonders gute Ausführung: nicht nur deßwegen, weil bey der Langſamkeit jeder kleine Fehler gar leicht bemerkt wird, ſondern auch darum, weil es wegen Mangel des Reichthums matt wird, wenn nicht ein nachdrüklicher und kräftiger Ausdruk es ſchmakhaft macht. Der Spieler, welcher ſich nicht in einen ſanften zärtlichen Affekt ſetzen kann, der ihm den wahren Ton dieſer Gattung von ſelbſt angiebt, wird darin nicht glüklich ſeyn. Viel große Sänger und Spieler ſind im Adagio niemals glüklich geweſen. Herr Quanz hat in dem 14ten Hauptſtük ſeiner Anleitung zum Flötenſpielen*) viel nüzliche Anmerkungen über den Vortrag dieſer Gattung.

* *

Adagio, als Beywort betrachtet, bezeichnet, von den fünf Hauptgraden der Bewegung in der Muſik, wenn man von dem geſchwindeſten zu zählen anfängt, den vorletzten; und läßt nicht, wie das Preſto, Allegro, Andante, und Largo, Unterabtheilungen zu.

Aehnlichkeit.

(Schöne Künſte überhaupt.)

Die Würkung ſowol ganzer Werke der ſchönen Künſte, als einzeler Theile derſelben, kommt gar oft von der Aehnlichkeit her. Von ihr kommt das Vergnügen, das ein durch Kunſt nachgeahmter Gegenſtand erwekt; ihr hat man oft die große Würkung einiger Vorſtellungen der Beredſamkeit und Dichtkunſt zuzuſchreiben. Auf ihr beruhen die Annehmlichkeit und die Kraft der aeſopiſchen Fabel, des Gleichniſſes, der Bilder, der Allegorie, der Metapher. Es gehört alſo zur Theorie der ſchönen Künſte, daß dieſer Gegenſtand genau unterſucht werde.

Daß die bloße Bemerkung der Aehnlichkeit uns angenehm ſey, erkennen wir aus dem Vergnügen, welches ſolche Nachahmungen erweken, deren Urbilder wir nicht gerne ſehen. Wir ergetzen uns, ſagt Plutarchus,*) an einer gemahlten Eydechſe, an einem Affen, oder gar wol an dem Geſicht eines Therſites, nicht der Schönheit, ſondern der Aehnlichkeit halber. Man betrachtet manches gemahlte Bild mit großem Vergnügen, von deſſen Urbild man die Augen wegwenden würde, ſo bald man es erbliket. Wollte man dagegen einwenden, daß das Vergnügen in den angeführten Fällen nicht von der Bemerkung der Aehnlichkeit herkomme, da es auch bey gut gemahlten Bildern ſtatt hat, deren Urbilder man nicht kennet, und alſo die Aehnlichkeit nicht bemerken kann; ſo wird eine nähere Ueberlegung der Sache dieſen Einwurf bald heben. Wenn wir gleich die Perſon, deren Bild wir betrachten, nicht kennen: ſo entdeken wir doch in dieſem einen Charakter, ein Leben, eine Seele, ein Temperament, dergleichen wir an lebenden Menſchen bemerkt haben; mithin eine Aehnlichkeit mit einem würklichen Menſchen, wiewol wir ihn nicht kennen. Eine von De Heem gemahlte Frucht oder Blume, die man einmal in der Natur gezeiget, zeiget ein vegetabiliſches Leben, in völliger Aehnlichkeit mit dem Leben andrer uns bekannten Blumen. Es iſt die Bemer-

*) Berlin 1752. 4. N. Aufl. Bresl. 1780.

*) In der Abhandlung, wie man die Dichter leſen ſoll. — welche auſſer in den ſämtlichen Werken des Plutarch, auch einzeln, unter andern von J. Tob. Krebs, Leipz. 1746. 8. und 1779. 8. griech. und lat. herausgegeben worden iſt.

Bemerkung dieſer Aehnlichkeit, die uns gefällt.

Es haben einige Kunſtrichter geglaubt, daß das Vergnügen aus der Bemerkung der Aehnlichkeit von der Bewunderung der Kunſt herrühre. Allerdings macht die Betrachtung der Kunſt an ſich ſelbſt auch Vergnügen,*) aber in den bemeldten Fällen iſt noch ein Ergetzen da, welches mit dieſem nichts gemein hat. Wir finden ja einen Gefallen an Aehnlichkeiten, die von keiner Kunſt herrühren; an einem Florentiniſchen Marmor, der eine Landſchaft vorſtellt, an einer Blume, welche große Aehnlichkeit mit einer Fliege hat,**) und an vielen andern Dingen dieſer Art.

Demnach iſt die bloße Bemerkung der Aehnlichkeit, ohne alle Rükſicht auf die Kunſt, wodurch ſie entſtanden iſt, eine Urſache des Vergnügens. Es iſt auch nicht ſchwer zu zeigen, wie es entſteht. Wir ſehen zwey ihrer Natur nach verſchiedene Dinge, einen würklichen Körper, und eine flach ausgeſpannte Leinwand mit Farben bedekt. Die Natur des einen ſcheinet der Natur des andern entgegen zu ſeyn. Dennoch entdeken wir in beyden ſo viel einerley, daß das eine eben die Empfindungen in dem Auge erwekt, als das andre. Dieſes einerley bey ſogar ungleichen Dingen, muß alſo nothwendig auf ſehr ungleiche Weiſe entſtehen. Der Geiſt ſtellt ſich, wiewol ganz dunkel, zwey Quellen oder Urſachen vor, deren Naturen einander entgegen ſind, die aber einerley Würkungen hervorbringen. Dieſes iſt uns etwas unerwartetes; zwey ihrer Natur nach ganz verſchiedene Einheiten, kommen in eben demſelben mannigfaltigen überein. Höhen und Tiefen auf einer Fläche, ſo gut als an einem würklichen Körper; ein Leben und eine Seele in einem Stein: dies muß uns nothwendig in eine angenehme Bewunderung ſetzen. Selbſt das große Geheimnis von dem Reiz der Schönheit ſcheinet mir daher erklärbar, daß wir die Vollkommenheit eines Geiſtes in der Materie erbliken.*) Außer dieſem unterhält die Bemerkung der Aehnlichkeit den Geiſt in der Würkſamkeit, welche allemal nothwendig von der angenehmen Empfindung begleitet wird.**). Eine beſtändige Vergleichung aller Theile zweyer Gegenſtände, und Bemerkung ihrer Uebereinſtimmung unterhält dieſe Würkſamkeit.

Die Wahrheit dieſer Anmerkungen wird durch Betrachtung einiger beſonderer Fälle beſtätiget, da die höchſte Aehnlichkeit nur wenig Vergnügen erwekt. Nichts iſt ähnlicher, als die Wachsabgüſſe von würklich lebenden Perſonen; dennoch gefallen ſie unendlich weniger als gut gemahlte Porträte. Der Abguß iſt ein würklicher Körper, und demnach fällt die Bewunderung der Uebereinſtimmung weg. Daß einerley Gegenſtände einerley Würkung in dem Auge hervorbringen, hat nichts außerordentliches. Wir verwundern uns nicht darüber, daß ein weißglüendes und alſo brennendes Eiſen, Licht von ſich ſtreut, ſo wie die Flamme; beydes kommt vom Feuer her. Aber wenn wir dieſelbe Würkung von einem kalten Körper, wie der Phoſphorus iſt, ſehen; ſo empfinden wir darüber eine angenehme Bewunderung. Das Reizende der Aehnlichkeit kommt von der entgegen geſetzten Natur der Dinge her, darin man ſie bemerket.

Warum bewundern wir die Aehnlichkeit der Bilder im Spiegel ſo gar nicht, da ſie doch ſo ganz vollkommen iſt? Wir halten das Bild im Spiegel

*) S. Künſtlich.

**) Orchis muſcam referens.

*) S. Schönheit.

**) S. Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindungen.

Spiegel für einen eben ſo würklichen Gegenſtand, als das Urbild iſt. Ein dunkeles Gefühl, daß es eben daſſelbe ſey, überhebt uns ſogleich aller Vergleichung beyder Gegenſtände. Wir beſchäftigen uns ſo wenig damit, als mit der Vergleichung der Bilder in einem vielſeitigen Spiegel. Wir nehmen es für ausgemacht an, daß in dem einen nichts ſeyn könne, als was in allen andern iſt. Daher iſt dieſes kein Gegenſtand unſers Nachdenkens.

Dieſe deutliche Entwiklung der Art, wie die Bemerkung der Aehnlichkeit das Vergnügen hervorbringt, ſetzet uns in Stand, den Werth der Nachahmungen in den Künſten zu beſtimmen und den Künſtlern ein Geheimnis zu entdeken. Je entfernter das nachgeahmte Bild ſeiner Natur nach von dem Urbild iſt, je lebhafter rührt die Aehnlichkeit. Dieſes iſt eine Anmerkung, deren ſich die Künſtler, und vorzüglich Redner und Dichter mit dem größten Nutzen bedienen können. Wenn ſie Aehnlichkeiten darſtellen können, die ganz außer der Natur ihrer Bilder liegen, und ihr ſo gar zu widerſprechen ſcheinen, ſo werden ſie den höchſten Beyfall erhalten. Der Mahler befleiße ſich nicht nur die Geſtalt und die Farben, das Licht und die Schatten ſeines Urbildes zu erreichen; man begreift bald, wie dieſe körperliche Dinge auch auf einer Fläche zu erhalten ſind: er wende den äußerſten Fleis auf die Darſtellung ſolcher Sachen an, welche über die Würkung der Farbe zu gehen ſcheinen; er mache Dinge ſichtbar, die nicht für das Auge gemacht ſcheinen, die Wärme und Kälte, das Harte und Weiche, das Leben und den Geiſt: dadurch wird er uns in Bewunderung ſetzen.

Dieſes iſt in allen Nachahmungen das höchſte In der Muſik iſt es nichts außerordentliches, daß man die Höhe und Tiefe, die Geſchwindigkeit und Langſamkeit der Rede nachahmet. Daß man aber den Tönen Eigenſchaften geben kann, welche der tönende Körper, die Flöte oder die Sayte nicht haben kann, daß ſie zärtlich ſeufzet, wollüſtig ſchmachtet, oder vor Schmerzen ſtöhnet, dieſes rührt uns bis zum Entzüken. Eben ſo ſehr gefället es uns, wenn es dem Tonſetzer gelingt, durch bloße ungebildete Töne eine Art vernehmlicher Sprache hervorzubringen, daß wir glauben eine empfindungsvolle Rede zu vernehmen. Daß man aber durch Töne das Rauſchen der Gewäſſer, oder das Rollen des Donners nachmachen kann, iſt eine ganz gleichgültige Sache. Beydes iſt eine Würkung der Töne, und alſo auch leicht durch Töne nachzuahmen.

In den Bildern der Sprache und in den Gleichniſſen kommt ein großer Theil des Vergnügens von dem weiten Abſtand des Bildes von ſeinem Urbilde her. Wer in der Natur einer Pflanze richtige Aehnlichkeiten mit moraliſchen Gegenſtänden entdeket, der hat etwas feineres bemerket, als der, welcher daſſelbe in einem Thier bemerket hat. Das kleine Bild beym Virgil

> Tum victu revocant vires, *fuſique per herbam*
> Implentur veteris Bacchi . . . *)

iſt ſehr reizend. Es entdekt uns eine gar unerwartete Aehnlichkeit zwiſchen einem feſten und einem flüßigen Körper. Die müden Glieder der Männer von Troja fließen wie Waſſer auf das Gras hin. Dergleichen Beywörter, welche ſehr entfernte Aehnlichkeiten entdeken, geben der Rede eine große Lebhaftigkeit, und eben dieſes Leben bekommen die metaphoriſchen Ausdrüke von dieſer Art. Die Franzoſen ſagen: fondre ſur l'ennemi, auf den Feind hinfließen, wie ein gewaltiger Strohm.

Aus

*) Aen. I. 214.

Aus eben dieſem Grunde gefallen die Fabeln, worin die handelnden Perſonen Thiere ſind, beſſer, als die Menſchlichen; denn die Aehnlichkeit zwiſchen Thieren und Menſchen iſt entfernter, als zwiſchen Menſchen und Menſchen. Ein Gleichnis gefällt mehr als ein Beyſpiel, und ein Gleichnis von ſehr entfernten Gegenſtänden mehr, als eins von nahen.

Dieſes aber iſt nicht ſo zu verſtehen, daß die Aehnlichkeiten ſelbſt entfernt ſeyn müſſen. Denn je genauer dieſe in beyden Gegenſtänden übereinſtimmen, je gröſſer iſt die Würkung. Alles weit hergeholte und gezwungene vermindert oder zernichtet ſogar das Vergnügen, welches man uns durch Entdekung der Aehnlichkeit machen will. Es iſt auch ſehr nothwendig, daß die Redner und Dichter in der Wahl der Bilder, der Gleichniſſe und Allegorien, deren weſentliche Vollkommenheit in der Aehnlichkeit beſteht, die Vorſichtigkeit brauchen, das Bekanntere dem Unbekannten vorzuziehen. Je genauer der Leſer den Gegenſtand, den man ihm vorlegt, kennt, je lebhafter fühlt er die Aehnlichkeit. Unwiſſenden Leſern muß man ganz bekannte Bilder vorlegen. Denn die Kürze, die dabey allemal nöthig iſt, erlaubet nicht, daß man alle kleine Umſtände beſchreibe; ſie müſſen völlig bekannt ſeyn. Homer hat alle ſeine Bilder und Gleichniſſe von ſehr bekannten Dingen genommen, weil er für das ganze Volk ſchrieb. Horaz wählt die ſeinigen aus der griechiſchen und römiſchen Geſchichte, aus der Fabel und aus mancherley beſondern Gewohnheiten ſeiner Zeit, die itzt nur einem gelehrten Leſer bekannt ſind. Die beſte Ueberſetzung könnte von keinem Ungelehrten verſtanden werden.

Will der Redner oder der Dichter durch Aehnlichkeit lebhafte Vorſtellungen erweken; ſo bedenke er ſorgfältig, daß er ſeinen Zwek deſto beſſer erreicht, je ſchneller und genauer die Aehnlichkeit erkennt wird. Mithin muß er in der Wahl der Bilder allemal auf dieſe drey Dinge Achtung geben. Auf das Entfernte und Unerwartete des Gegenſtandes, auf die Menge der einzelnen Aehnlichkeiten, und auf die ſchnelle Erkenntnis derſelben.

Es iſt eine nützliche Beſchäftigung für jeden Künſtler, auf Gegenſtände, die in dieſen drey Abſichten ihm dienen können, fleißig Achtung zu geben, keine Gelegenheit vorbey zu laſſen; die Eigenſchaften natürlicher Dinge, der Mineralien, der Pflanzen und der Thiere wol zu erforſchen, und das Aehnliche mit moraliſchen Gegenſtänden, das darin liegen möchte, als richtige Entdekungen zum künftigen Gebrauch zu verwahren.*)

So wie das Aehnliche eine Quelle der Schönheiten iſt, ſo iſt es auch eine Quelle des Froſtigen, wenn die Aehnlichkeiten erzwungen werden. Hingegen erweken ſeine Aehnlichkeiten, die zugleich etwas ungereimtes enthalten, wenn ſie aus Scherz zuſammen gebracht werden, die luſtige Art des Lachens. Hiervon werden wir in dem Artikel Lächerlich ausführlicher ſprechen.

Den wichtigſten Vortheil von der Aehnlichkeit ziehen die redenden Künſte. Vorſtellungen, die unmittelbar faſt gar nicht, oder wenigſtens nicht ohne groſſe Weitläuftigkeit zu erweken waren, ſind dadurch leicht hervorzubringen. Durch die Aehnlichkeit kann ein ganzer Gemüthszuſtand, eine verwikelte Situation, eine weitläuftige Vorſtellung, überaus kurz ausgedrukt werden. Einen höchſtwichtigen Nutzen hat die Bemerkung der Aehnlichkeit für die zeichnenden Künſte, in Abſicht auf die

*) S. Nachahmung; Bild; Gleichnis; Metapher; Allegorie; Sinnbild.

die Allegorie, wovon an ſeinem Orte beſonders gehandelt wird.

Die Entdekung der Aehnlichkeit, die nach Wolff das iſt, was man den Wiz nennt, iſt demnach einer der wichtigen Talente der Künſtler, da ſie ſo große Vortheile aus der Aehnlichkeit ziehen können.*)

* *

Auſſer demjenigen, was über dieſen Artikel ſelbſt, in der N. Bibl. der ſchönen Wiſſenſchaften (Th. 15. S. 135.) geſagt worden iſt, und dem, was ſich im Ariſtoteles (περι ποιητ. 4) und in ſeinen Commentatoren, als Dacier, Curtius u. a. m. über dasjenige Vergnügen, welches aus der Aehnlichkeit entſteht, und wo die Quelle deſſelben zu ſuchen iſt, befindet, gehören zu dieſem Artikel: **J. Elias Schlegels** Abhandlungen von der Nachahmung und der Unähnlichkeit der Nachahmung (W. 3ter Th. S. 95 u. f.) — das achte Kapitel aus den Elements of Criticism (Vol. 1. p. 275. Ed. 1769) — der neunte und zehnte Abſchnitt aus H. **Riedels Theorie der ſch. Künſte** (S. 132. 1te Aufl.) vergl. mit der N. Bibl. der ſch. Wiſſ. B. 7. S. 45. — **Joſ. Reynolds** Abhandlungen von der mahleriſchen Nachahmung, und der zu genauen Nachahmung der Natur (N. Bibl. der ſch. W. 21. 1. und 16. 1.) — und in wie fern die Alten häßliche Dinge ähnlich darzuſtellen ſuchten, und die bildenden Künſte auf Aehnlichkeit in ſolchen Dingen auszugehen haben, oder nicht, H. **Leſſings Laokoon**, und was, bey der Gelegenheit, über und dagegen geſchrieben worden, vorzüglich die kritiſchen Wälder (I. S. 74) — — Auch können zur Prüfung und Berichtigung der von H. Sulzer vorgetragenen Begriffe, und des ganzen Wortes, Aehnlichkeit, in den verſchiedenen ſchönen Künſten, noch die Zuſätze zu den Briefen über die Empfindung (Mendelſ. Schriften 2. S. 17 u. f. Ausg. von 1771) und der zweyte Abſchnitt aus der Plaſtik (S. 29 u. f.) — die 37te Anmerkung des H. Schlegels zu ſeinem Batteux (Ausg. von 1770. I. S. 110) — der 82 — 84te der Litteraturbriefe (5. S. 97) — aus dem ſchon angeführten Laokoon der 24te u. f. Abſchnitt (S. 239 u. f.) — die kritiſchen Wälder (I. S. 265 u. f.) dienen. — — Von den verſchiedenen Urtheilen über die Aehnlichkeit der Bildniſſe, wird in dem 8ten B. der Bibl. der ſch. Wiſſ. ſehr gut gehandelt.

*) S. Wiz.

Aeneis.

Ein epiſches Gedicht des Virgils, deſſen Inhalt die Unternehmungen des Aeneas ſind, die auf ſeine Niederlaſſung in Italien abzielen. Eine von den wenigen Epopeen, welche von allen Kennern bewundert, und ſo lange wird geleſen werden, als guter Geſchmak in der Welt ſeyn wird.

Der Plan dieſes Gedichts iſt überaus weitläuftig, indem der Dichter nicht nur die Zerſtöhrung der Stadt Troja, als die Gelegenheit des Auszuges ſeines Helden, nebſt ſeinen weitläuftigen Wanderungen in verſchiedene Länder; ſondern auch die auf ſeine Niederlaſſung in Italien erfolgten Kriege, hineingebracht hat. Dieſe Weitläuftigkeit könnte uns den Verdacht erweken, daß er einiges Mißtrauen in die ſchöpferiſche Kraft ſeines Genies geſetzt habe. Er hat die Begebenheiten von vielen Jahren und Zeiten und Ländern, mit nicht mehr Mannichfaltigkeit behandelt, als Homer eine Geſchichte von wenigen Tagen. Dieſe Art der Kleinmüthigkeit zeiget ſich auch in den beſtändigen Nachahmungen des Griechen, die ſich ſowol auf ganze Epiſoden, als auf beſondere Begegniſſen, und ſogar auf einzele Verſe erſtreket.*) Wo dieſer Hauptführer ihm fehlt, da

*) S. Della ragion poetica di Vinc. Graviana Lib. I. c. 28. Macrob. Saturnal. Lib. V. et VI.

da hilft er ſich mit andern griechiſchen Dichtern. Vielleicht war ſeine Beſcheidenheit zu groß? Man entdeket doch ein Genie in ihm, das ſtark genug möchte geweſen ſeyn, ein Original zu machen.

Die Begebenheiten ſind in der ſchönſten Verbindung, und folgen überall aus einer Quelle, die der Dichter keinen Augenblik aus dem Geſicht verliehret. In dem Plan ſelbſt herrſcht eine ſehr feine Kunſt. Alles ziehlt auf die Hoheit des römiſchen Reichs, auf die Veranſtaltung der Götter, daſſelbe über alle Mächte zu erheben, und auf den beſondern Glanz des Hauſes der Julier ab, welche beyde Dinge vollkommen vereiniget ſind. Ohne Zweifel hat der Dichter das ſeinige mit beytragen wollen, dem römiſchen Volke die Herrſchaft der Cäſaren nicht nur erträglich, ſondern angenehm und verehrungswürdig zu machen. In ſo fern hat dieſes Gedicht wenig moraliſche Verdienſte, und Virgil konnte auch deßwegen den Römern niemal das werden, was Homer den Griechen geweſen iſt. Allein wir beurtheilen hier nicht den Menſchen,*) ſondern den Dichter.

Die Charaktere der handelnden Perſonen entwikeln ſich in der Aeneis nicht ſonderlich, und bey weitem nicht ſo, wie in der Ilias; woran zum Theil die große Weitläuftigkeit der Materie Schuld iſt. Die, welche ſich am deutlichſten entwikeln, ſetzen uns in keine große Bewundrung oder Bewegung. Wir lernen Menſchen kennen, wie die ſind, mit denen wir leben, da uns Homer Menſchen vom Heldengeſchlechte zeiget. Die Reden beſtehen oft aus etwas allgemeinen Sprüchen, die ſich für andere Perſonen eben ſo gut ſchikten. Schlechte und gemeine Gedanken ſind zwar nicht da, aber auch wenig ganz hohe. Man ſieht gar wol, daß der Dichter ſelbſt das Mittelmäßige der Charaktere ſeiner Zeit angenommen, wo das Heroiſche der alten römiſchen Tugend nicht mehr gangbar war. Die Schwachheiten dieſes Gedichts ſind nicht Schwachheiten des Dichters, ſondern ſeiner Zeit. Sehr ſelten erhebt ſich ein Genie über ſeine Zeit, und wenn es geſchieht, ſo erlangt er gewiß keinen Beyfall.

Im Ausdruk und in der Mechanik der Sprache iſt er unverbeſſerlich, man wünſcht bald jeden Vers auswendig zu behalten. Er iſt kürzer im Ausdruk als Homer; ob gleich die lateiniſche Sprache ſchwieriger war, als die griechiſche, zu aller der Anmuth und Beugſamkeit erhoben zu werden, die er ihr gegeben hat. Seine Beywörter ſind immer nachdrüklich, mahleriſch, und bezeichnen die Natur der Sache genau. Die Begriffe ſind enge zuſammen gepreßt, und man wird ohne Ruhe fortgeriſſen. Ueberhaupt hat der Dichter die Poeſie der Sprache im höchſten Grade der Vollkommenheit beſeſſen.

Seine Schildereyen erheben ſich mehr durch die Höhe und den Glanz der Farben, als durch die Wahl der Umſtände und durch die Höhe der Gedanken. Das feinſte und verborgenſte der Kunſt, in jedem beſondern Theil derſelben, hatte er völlig in ſeiner Gewalt. Dabey blieb er immer bey ſich ſelbſt, und ſeines Plans eingedenk. Die Hitze des Genies riß ihn niemals aus ſeiner Bahn weg. Er iſt der gröſte Künſtler, und ſein Genie iſt durch das Studium zu aller Vollkommenheit erhoben worden, deren es fähig war. Wenn die Aeneis nicht die erhabenſte und wunderbareſte Epopee iſt, ſo iſt ſie doch die untadelhafteſte.

*) Einige feine Betrachtungen über dieſen Dichter, aus einem moraliſchen Geſichtspunkt, findet man in zwey Todtengeſprächen, welche der neueſten Ausgabe der neuen critiſchen Briefe des Herrn Bodmers angehängt ſind.

Jedoch kann man dem Virgil das Vermögen ſich bis zum Erhabenen zu ſchwingen keinesweges abſprechen. Die Schilderey im zweyten Buche, da die Venus dem Aeneas die unwiderſtehliche Gewalt vorſtellt, wodurch Troja ſollte in ihren Untergang geriſſen werden, iſt von ſehr erhabener Art. *Neptun* erſchüttert in den Tiefen die unterſten Fundamente der Stadt; *Juno* hält mit Gewalt den Griechen die Thore offen, und treibet ſie in einer Art von Wuth von den Schiffen zum Sturm; *Pallas* zerſtöhrt ſelbſt die feſteſten Schlöſſer, und *Jupiter* reizt Götter und Menſchen zum Zorn gegen dieſe unglükliche Stadt. Ein großes und wunderbares Gemählde.

Eine der vorhergehenden Anmerkungen macht begreiflich, warum dieſes fürtreffliche Gedicht in Rom nicht zu der Verehrung iſt aufgeſtellt worden, als die *Ilias* und die *Odyſſea* in Griechenland. *Homer* war der vollkommenſte Dichter für die Griechen; aber *Virgil* war es nicht für die Römer, die zu ſeiner Zeit doch noch nicht alle Stärke ihres ehemaligen Charakters verlohren hatten. Da er aber der Dichter aller Menſchen von feinem Geſchmak und einem etwas ruhigen Temperament iſt, da ſeine Materie und ſeine Charaktere allgemeiner ſind, als die, welche Homer behandelt; ſo iſt auch ſein Ruhm unter den Neuern, deren Art zu denken der ſeinigen näher kommt, allgemeiner geworden.

* *

Die Edit. prim. pr. des Aeneis iſt zu Rom in den Jahren 1467 oder 1469, und die erſte mit dem Comment. des Servius, ebend. ohne Bemerkung der Jahrszahl, aber nach der Meynung des de Büre 1470 gedruckt. Gute Ausgaben ſind die von Nic. Heinſius (Amſtel. 1664. 12.) von C. Rudus (in uſum Delphini, Par. 1675. 4.) von Pet. Burmann (Amſtel. 1747. 4. 4 B.) die Glasgower von 1758. 12. die, in ihrer Art, einzige von Ch. Gottl. Heyne (Lipſ. 1767 — 1776. 8. 4 B.) und die von Bern, (obgleich ohne Benützung der Heyneſchen) 1782. 12. in 3 Bänden, ex fide Heins. cum not. Ruaei; ſämtlich mit den übrigen Werken des Dichters. — **Ueberſetzt** iſt die Aeneis (ohne der Ueberſetzungen einzelner Bücher zu gedenken) in das **Italieniſche ſiebzehnmal**, und darunter nur viermahl in Proſa; die älteſte Ueberſetzung ohne Nahmen des Verf. iſt zu Vicenz 1476. 4. gedruckt, die letztere von Arn. Arnaldi i Tornieri, in Ott. rima, zu Rom 1779. 8. Die 1581 zu Rom in 4. erſchienene, und in reimfreyen Verſen abgefaßte, von Annibale Caro wird gemeiniglich für die beßte, und eine ſehr vollkommene gehalten, iſt aber lange ſo gut nicht, als ein Kunſtrichter es immer dem andern nachgeſchrieben hat; die von Teod. Angelucci da Belfonte, Neap. 1649. 12. auch in reimfreyen Verſen, iſt wenigſtens eben ſo gut. — In das **Spaniſche** (nach den Nachrichten des Velazquez und des Hrn. Diez) **dreymahl**, einmahl in Proſe von Diego Lopez (Valladolid 1601. 4.) von Gregor. Hernandez Velasco (Antw. 1557. 12. verbeſſ. Alcala 1585. 8.) und von Chr. de Meſa (Madrid 1615. 8.) in Verſen; die vorletzte wird für die beſſere ausgegeben. — In das **Franzöſiſche** (ohne die Traveſtirung von P. Scarron und Jacq. Moreau, der erſte acht Bücher, Paris 1648 u. f. 4; der letzte vier, Amſterd. 1706. 12.) **achtzehnmal** (wofern die von Le Bloe angekündigte noch nicht erſchienen iſt) und darunter ſechsmal in Verſen; die älteſte iſt vom Jahre 1483, Lyon Fol. in Proſe; unter den verſificirten iſt die von Jean Reg. de Segrais, Par. 1681. 8. und unter den proſaiſchen, die von P. Fr. des Fontaines, mit den übrigen Werken des Dichters, Par. 1743. 8. 4 B. die beßte, obgleich beyde, auf verſchiedene Art, untreu; die neueſte, mir bekannte, von J. N. Lallemand, mit den übrigen Gedichten des Virgil, Par. 1749. 4 B. 12. — In das **Engliſche**, (eine Ueberſetzung in das Schottiſche von Gawen Douglas, 1513. 4.

in Verſen nicht mitgezählt) zuerſt von Th. Phaier und Th. Twyne zuſammen, Lond. 1684. 4. in gereimten, vierzehnfüßigen Alexandrinern; von J. Dryden, London 1697. Fol. in gereimten Verſen, zuletzt von Alex. Strahan, L. 1766. 2 B. 12. in reimfreyen Jamben, und überhaupt, meines Wiſſens, nur ſiebenmahl, allein immer metriſch; die beyden letztern werden für die beſten gehalten. — In das Deutſche, mit Innbegriff der, ſchon um das Jahr 1180, aber nur aus dem Franzöſiſchen, und ſo viel ich weiß, nie gedruckten gereimten Romane d'Enée et d'Enide, des Gret. de Troyes verfertigten, und jetzt in der zweyten Lieferung der Minneſänger von H. Müller (Berl. 1783. 4.) abgedruckten, gereimten Eneidt des Heinr. von Veldeck, überhaupt dreyzehnmahl, worunter ſieben gereimte, und die übrigen, zum Theil Ueberſetzung, zum Theil nur Paraphraſe, aber alle ſo ſchlecht ſind, daß, auſſer der von Joh. Valentin, in einer für ſein Zeitalter (Frankf. 1660. und ebend. 1697 und 1724. 8.) gar nicht ſchlechten Proſe, keine beſonders genannt zu werden verdient, obgleich die letzte von dem Jahre 1779 iſt. Die älteſte, gedruckte, iſt von Th. Murner, Straßb. 1515. Fol. und in Verſen.

Unter den vielen, über die Aeneis geſchriebenen, oder die Erläuterungen derſelben enthaltenden Werken, ſind die vornehmſten: Aur. Th. Macrobii Saturnal. Lib. 3. 4. 5. 6. — Barth. Marantae Lucullianar. quaeſt. Lib. V. in quibus ... praeſertim P. Virgilii M. in ſcribendis poematis artificium, nemini adhuc cognitum, detegitur, Baſ. 1564. f. (ein, beynahe ganz unbekannt gewordenes, und doch leſenswerthes Buch.) — Oſſervazioni ſopra l'opere di Vergilio per diſcoprire ed inſegnare a porre in pratica gli artifici importantiſſimi dell' arte poetica . . da Oraz. Toſcanella, Ven. 1566. 8. — Virgilius collatione ſcript. graec. illuſtratus, opera Fulv. Urſini, Antv. 1567. 8. und, mit drey andern Schriften des Lud. Caſp. Valkenaer, Leov. 1747. 8. — Enarrationes in Virg. Aeneid. ſcripſit Lamb. Hortenſius, Baſil. 1577. — Il Beſa, ovvero della favola dell' Eneïde Dialogo, da Malateſta Porta, Rim. 1604. 8. — Comparazione di Taſſo con Omero e Virgilio . . . . da Paolo Beni, Pad. 1612. 4. (intereſſanter, als ſeine ſchwerfälligen, zu Venedig, 1623. f. gedruckten bloß grammatiſchen Comment.) — Vindicationes Virgilianae . . . . Auct. Tarq. Galluttio, Romae 1621. 4. — Comparaiſon d'Homère et de Virgile par (René) Rapin, Par. 1667. 12. (immer noch merkwürdig, weil er, bey den, größtentheils diſſeits der Alpen wenig bekannt gewordenen Arbeiten des Maranta, Toſcanella, Porta, einer der erſten war, der es ſagte, daß man einen Dichter nicht bloß grammatiſch behandeln müßte, und der zum Gegentheil wenigſtens den guten Willen hatte.) — Eine Menge litterariſcher Notitzen, und Raiſonnements von allerhand Art, ſind zuſammengetragen in den Jugemens des Savans . . par Ad. Baillet, Art. Virgile (in der Duodez-Ausg. Amſt. 1725. im 2ten Th. des 3ten B. S. 109 u. f.) — Conſiderations ſur l'Eneïde de Virgile von Cl. Fraquier in dem 1ten B. der hiſt. de l'Acad. des Inſcript. — Diſcours ſur la maniere, dont V. a imité Homère, von ebend. in dem 3ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. — Diſcours ſur la Fable de l'Eneïde, von R. Vatry, im im 31ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. — Diſſertationes XLV in Virgilium, von Ben. Averanus, im 2ten B. S. 119 u. f. ſeiner Werke, Flor. 1717. Fol. — ein Abſchnitt in des H. v. Voltaire Eſſai ſur le poeme epique — Martyn's diſſertations and remarks on Virgil's Aeneids, Lond. 1770. 8. — und endlich die beyden Heyneſchen diſquiſitiones, de carmine epico Virg. und de rerum in Aen. tractat. inventione, ſuſamt den verſchiedenen excurſ. bey ſeiner Ausgabe des Virgil. — —

Das dem El. Donato gewöhnlich zugeſchriebene, mit Mährchen und Albernheiten angefüllte, und vom P. Daniel (bey

f. Ausg.

ſ. Ausg. des Virgil, Par. 1600 Fol.) zuerſt verbeſſerte Leben des Virgilius, findet ſich bey den mehreſten Ausgaben. Auſſer dem Greg. Gyraldus (hiſt. poet. Baſ. 1545. 8. S. 445.) der ſich auch jener Ungereimtheiten nicht mehr gänzlich ſchuldig macht, haben C. Rudus (bey ſ. Ausg. des Virgil) Bayle (in ſ. Wörterbuch; deutſch in P. Bayle's hiſtor. krit. Wörterbuch für Dichterfreunde, Lübeck 1780. 8.) Lud. Cruſius (in ſ. lives of the Roman poets, Lond. 1726. 8. 2 B. deutſch von Chriſt. Heinr. Schmid, Halle 1777. 8. 2 B. im 1ten Bande S. 110) J. Martyn (vor ſ. Ueberſ. der Georg. Lond. 1749. 4.) Joſ. Warton (bey der 1753 in vier Bänden 8. herausgekommenen Ueberſezung und Original der Werke des Virgil) und endlich H. Heyne (bey ſ. Ausg. des Virgil) beſſere Lebensbeſchreibungen geliefert.

Aeſchylus.

Der älteſte von den drey griechiſchen Trauerſpieldichtern, von denen einige ganze Stüke übrig geblieben ſind. Die Nachrichten von ſeinem Leben ſind etwas zweifelhaft. In der griechiſchen Lebensbeſchreibung, die ſeinen Werken insgemein vorgeſezt wird, heißt es: er ſey ein Zeitverwandter des Pindars geweſen, und in der 40 Olympias gebohren. So viel iſt gewiß, daß er zur Zeit des erſten perſiſchen Krieges gelebt, und als ein tapferer Bürger bey Marathon für das Vaterland gefochten hat. Daß er ein Mann von erhabenem Muth, von einer freyen und kühnen Denkart geweſen, läßt ſich aus ſeinen Werken nicht undeutlich ſchließen. Nach ſeinem eigenen Vorgeben *) iſt er durch einen Traum ermuntert worden, ein tragiſcher Dichter zu werden; denn als er bey Bewachung eines Weinberges eingeſchlafen, hat ihm Bacchus im Traum befohlen, Trauerſpiele zu ſchreiben.

*) Pauſan. in Attic.

Von ſeinen Trauerſpielen ſind ſieben ganz übrig geblieben. In allen herrſcht, nach dem Geſtändnis aller alten und neuen Kunſtrichter, eine ungewöhnliche Größe der Schreibart und der Gedanken. Phrynichus nennt ihn των τραγικων μεγαλοφωνοτατον, und damit kommen die Urtheile des Horaz und Quintilians überein. Erſterer ſagt von ihm:

> Et docuit magnumque loqui nitique cothurno. *)

und dieſer urtheilt, er ſey ſublimis et gravis et grandiloquus ſaepe usque ad vitium. **) Es ſcheinet, er habe ſich in ſeinen Trauerſpielen zur Regel vorgeſchrieben, was er dem Prometheus in den Mund legt:

> Σεμνοϛομος γε και Φρονηματος πλεως
> 'Ο μυθος εϛιν. †)

Sein Ausdruk iſt neu, kühn, voll ungewöhnlicher Metaphern, und erfodert eine ſtarke und volle Stimme. Er kömmt darin unter allen Griechen der Kühnheit der morgenländiſchen Sprachen am nächſten. Seine Ausdrüke ſind weder von dem Wiz noch von der Ueberlegung gewählt; ſondern von der Empfindung eingegeben. Er ſucht vielmehr das Ohr mit ſtarken Schlägen zu erſchüttern, als ihm mit ſanften Tönen zu ſchmeicheln.

Alle ſeine Trauerſpiele ſind in dem Plan ſehr einfach, vielweniger aus Wahl, als aus der Gewohnheit ſeiner Zeit: wenig Handlung und mäſſige Verwiklungen: bisweilen hat er außer dem Chor nur drey redende Perſonen. Mit dieſen wenigen Anſtalten reizet er die Aufmerkſamkeit, und unterhält ſie vom Anfang bis zum Ende. Man wird weder im Auftritt auf die Bühne, noch im Weggehen von derſelben, den gering-

ſten

*) de Arte 280.

**) Inſtit. Orat. L. X.

†) vſ. 952. Die Reden ſind voll Hoheit und dreiſter Zuverſichtlichkeit.

ſten Zwang wahrnehmen: alles geſchieht auf die natürlichſte und einfacheſte Weiſe. Da die Menge der Begebenheiten uns nicht zerſtreuet; ſo wenden wir alle Aufmerkſamkeit auf die Perſonen.

Die Reden derſelben ſind allezeit groß und kühn. Man wird ſelten denken, daß die Perſonen in ihren Umſtänden und nach ihren Charakteren anders hätten reden können. Jedes Wort dienet uns für oder gegen ſie, nach der Abſicht des Dichters, einzunehmen: darin verfehlt er ſeinen Endzwek niemal, und zeiget ſich als den ſtärkſten Redner. Er läßt uns im Guten und Böſen, nach der Moral ſeiner Zeit, nur große Charaktere ſehen: das zärtliche und ſanft reizende hat er entweder gar nicht gekennt, oder zum Trauerſpiel nicht für ſchiklich gehalten. Doch kann man vermuthen, daß er im Stande geweſen wäre, ihm einen eben ſo hohen Schwung zu geben, als Shakeſpear unter den Neuern gethan hat. Von Liebe iſt keine Spuhr in ſeinen Werken; er wollte nur Schreken und Bewunderung erweken. Die dieſen Dichter nicht kennen, mögen aus folgenden Proben ſich einigen Begriff von ihm machen.

Der Charakter ſeines Prometheus iſt groß und äußerſt kühn. Dieſer iſt der größere Cato unter den Göttern. Man urtheile hievon aus folgenden Reden. Er war bereits an den Caucaſus angeſchmiedet, und Merkur mußte ihm noch mit härtern Strafen vom Jupiter drohen, in Hofnung, ſein unbezwingbares Herz zu gewinnen. Dabey fallen unter andern folgende Reden vor:

Prom. Meineſt du etwa, daß ich mich für dieſen neuen Göttern fürchte, oder daß ich mich ihnen unterwerfen werde? Davon bin ich gänzlich entfernt. Du — kehre eilig dahin zurüke, woher du gekommen biſt? Denn von allem, worüber du mich ausfragen willſt, wirſt du nichts erfahren.

Merk. Durch ſolch hartnäkiges Großthun haſt du dich eben in dies Elend geſtürzt.

Prom. Merke dir dieſes. Gegen deine Dienſtbarkeit wollte ich mein Elend niemals vertauſchen. Ich halte es für beſſer dieſem Felſen zu dienen, als ein Dienſtbote deines Vaters Zevs zu ſeyn. — — So muß man gegen Stolze ſtolz ſeyn!

Merk. Du ſcheineſt dich an deinem Elend zu ergetzen.

Prom. Das thue ich — Möchten ſich meine Feinde eben ſo ergetzen — Dich zähle ich mit darunter.

Merk. Alſo beſchuldigeſt du auch mich wegen deines Falles?

Prom. Kurz und gut: Ich haſſe alle Götter; ſie haben alle Gutes von mir genoſſen *) und vergeltens mir mit Böſem.

Kurz, hierauf preßt der heftige Schmerz dem Prometheus ein klägliches O wehe mir aus; darauf ſagt

Merk. Ein ſolches Wort hört man von Jupiter niemal.

Prom. Die kommende Zeit wird alles lehren.

Merk. Ach! du haſt noch nicht gelernt klüger zu ſeyn?

Prom. Sonſt würde ich ja mit dir Sclave nicht reden. **)

Eben ſo groß und kühn iſt im zweyten Trauerſpiel, die ſieben Helden von Theben betitelt, der Charakter des Eteokles, wovon folgendes zur Probe dienen kann. Als man in Theben bereits das Geraſſel der feindlichen Waffen vor den Mauren der Stadt hörte, eilet ein Trup Frauen zu den Altären und Bildern der Götter, um ſie um Rettung der Stadt anzuflehen. Eteokles, der keine Furcht

*) Ihm hatten die Götter hauptſächlich den Sieg über die Titanen zu danken.

**) Prometh. vſ. 958-980.

Furcht kennt, kann auch nicht einmal an dem ſchwächern Geſchlecht ein ängſtliches Betragen ausſtehen. Er treibt ſie zornig von den Altären weg, und befiehlt ihnen zu Hauſe ihre Geſchäfte zu beſtellen. „Dienet „das zur Rettung der Stadt, daß „ihr vor den Bildern der Götter „niederfällt, ein Geheul und Jammern macht, welches beherzten „Männern unleidlich iſt? Müßt „ihr durch euer ängſtliches Hin- „und Herlaufen die Krieger muthlos machen? — Wird der Steuermann ſein von Wellen geängſtigtes Schiff retten, wenn er das „Steuer verläßt, und ans Vordertheil (zu den Bildern der Götter) „läuft? Könnet ihr durch Beten „machen, daß unſre Thürmer die „feindlichen Waffen von ſelbſt zurück treiben? — — Wenn ihr „werdet Verwundete und Todte „ſehen, ſo hütet euch ihnen entgegen zu heulen. Im Kriege gehts „nicht anders.“

Ein Kundſchafter berichtet ihm, daß Tydäus im Begrif iſt, auf eines der Thore zu ſtürmen, und beſchreibt zaghaft ſein fürchterliches Anſehen und ſeine ſchrekliche Waffen. Eteokles antwortet ganz kaltſinnig: „Für „der Rüſtung fürchte ich mich nicht, „die Wapen der Schilder werden „uns nicht verwunden, und die „Federbüſche ſtechen uns nicht.“ Als man ihm ſagt, ſein Bruder Polynices ſtehe zum Angrif des ſiebenden Thors fertig, und der Chor ihm abrathen will, ſich gegen ihn zu ſtellen, aus Furcht, der Fluch ihres Vaters (nach welchem beyde Brüder einander umbringen ſollten) würde da in Erfüllung kommen, antwortet er voll Wuth: „Weil denn eine „Gottheit dieſe Sache ernſtlich treibet, ſo möge das dem Phöbus ſo „verhaßte Geſchlecht des Lajus „mit ſchnellem Winde auf den „Wellen des Cocytus zur Hölle „fahren,“ und eilt den Fluch erfüllt zu ſehen.

Dieſes ſind meines Erachtens Meiſterzüge zu Schilderung großer Charaktere. Ariſtophanes ſucht ihn zwar wegen einer übertriebenen Strengigkeit in den Charakteren lächerlich zu machen; aber was war groß genug, um dieſem Spötter verehrungswürdig zu ſeyn? Die Scholiaſten merken an, daß die Rede der Caſſandra in dem Agamemnon von den Alten für das vorzüglichſte Stük in ſeinen Trauerſpielen gehalten worden.

Wir wollen indeſſen nicht in Abrede ſeyn, daß unſer Dichter nicht bisweilen die Sachen übertrieben habe. In ſeiner Niobe, einem verlohrnen Stüke, ließ er dieſe unglükliche Mutter bis an den dritten Tag mit verhülltem Geſichte, und ohne ein Wort zu reden, auf dem Grabmal ihrer Kinder ſitzen. In den Eumeniden drükt er die Wuth der Furien durch die ekelhafteſten und fürchterlichſten Töne aus. Man ſieht überhaupt durchgehends, daß er ſeine Zuſchauer recht hat erſchüttern wollen, und es läßt ſich merken, daß Gedanken, Wörter, Töne und ein heftiger Vortrag übereingeſtimmt haben, dieſe Abſicht zu unterſtützen.

Seine Chöre beſtunden aus einer großen Menge Perſonen, ihre Geſänge ſind lang, und ſowol im Inhalt, als im Ausdruk und dem Ton der Worte, feyerlich, oder wild. Es iſt zu vermuthen, daß er die Sänger zu einem etwas übertriebenen Vortrag angehalten habe. Zum Beyſpiel deſſen dienet eine Stelle in den Danaiden,*) dergleichen man ſonſt bey keinem Dichter findet. Man ſagt, es habe ein Aufzug des Chores in ſeinen Eumeniden das Volk in ſolches Schreken geſetzt, daß einige Kinder in Ohnmacht geſunken,

und

*) ΙΚΕΤΙΔΕΣ vſ. 867. u. f. f. Σὺ δὲ ναῒ, ναῒ Βάσῃ τάχα etc.

und Schwangere unzeitig gebohren haben. Dieſes iſt gar nicht unglaublich.

Aeſchylus hat ſich eben ſo ſehr um die gute Vorſtellung ſeiner Trauerſpiele, als um deren Verfertigung bekümmert. Die Alten berichten, daß er den Bau und die Auszierung der Schaubühne ſehr verbeſſert habe. In den erſten Zeiten ward ſie nur von Baumreiſern gemacht, hernach bauete man Hütten mit verſchiedenen Abtheilungen. Aeſchylus ließ prächtige Schaubühnen bauen, und die wahren Oerter der Scene durch Gemählde und Maſchinen nachahmen. Vitruvius meldet, *) Agathargus habe zuerſt in Athen eine ordentliche Bühne für den Aeſchylus gebaut, und eine Abhandlung davon geſchrieben. Dieſer wußte wol, daß das Trauerſpiel niemals ſeine ganze Würkung thut, wenn nicht alles Aeußerliche mit dem Inhalt übereinſtimmt. Horaz ſchreibt ihm die Erfindung der erhabenen Bühne und der Masken zu.

- - - Perſonae pallaeque repertor honeſtae
Aeſchylus et modicis inſtravit pulpita tignis. **)

Es zeuget übrigens von keiner gemeinen Beſcheidenheit, daß ein Mann von dieſer Größe ſeine Trauerſpiele Ueberbleibſele von den herrlichen Mahlzeiten des Homers genennt hat. †) Eine andere Probe ſeiner Beſcheidenheit iſt es, daß er es ſich für einen höhern Ruhm geſchätzt, zu dem Sieg bey Marathon etwas beygetragen, als durch ſein Genie andre übertroffen zu haben: wenn anders die Grabſchrift, die man ihm geſetzt, wie Athenäus vorgiebt, ††) von ihm ſelbſt iſt.

*) Lib. VII.
**) de Arte vſ. 278.
†) Athenaeus Lib. VIII.
††) Athen. L. XIV.

Von meinem nicht unrühmlichen Muthe, wirſt du marathoniſcher Wald zeugen, und du dikbehaarter Meder, der ihn erfahren hat.

Was könnte man auf die Gräber unſrer meiſten neuern Dichter ſetzen, wenn ihrer poetiſchen Arbeiten darauf nicht erwähnt werden dürfte?

* *

Der von ihm geſchriebenen Trauerſpiele ſollen ſiebenzig, oder (dem Suidas zu Folge) gar neunzig geweſen ſeyn, wozu noch fünf Satyrſpiele kommen; Fabricius hat ſogar (Bibl. gr. Lib. 2. c. XVI. §. 7) die Nahmen von 96 nicht mehr vorhandenen aufgezeichnet. Die übrig gebliebenen heißen: Prometheus, die ſieben Helden vor Theben, die Perſer, Agamemnon, die Opfernden, die Eumeniden, die Flehenden, und ſind zuerſt von Aldus Manutius, Vened. 1518. 8. aber nur ſechs, und dieſe ſehr unordentlich, herausgegeben worden. Vollſtändig, beſſer, und mit den Scholien, in einem beſondern Bande, begleitet, erſchienen ſie im Jahre 1552. 8. zu Venedig, beſorgt durch Franc. Robortell, ganz griechiſch, ſchön und correct durch Willh. Canter, Antwerpen 1580. 12. und griechiſch und lat. beſorgt durch Th. Stanley, Lond. 1663. Fol. und nach dieſer Ausgabe von Joh. Conr. Pauw, Haag 1745. 4. 2 B. Den Anfang zu einer neuen Ausgabe hat Chr. Gottfr. Schütz mit 2 Bänden (Halle 1782 und 1783. 8.) gemacht. — Ueberſetzt iſt von dieſem Dichter, in das Italieniſche, nur der Prometheus zweymahl, von Melch. Ceſarotti, Pad. 1754. 8. und von Mich. Ang. Giacomelli, Rom 1754. 4. — in das Franzöſiſche, der ganze Aeſchylus, von Pompignan (Par. 1770. 8.) und kürzere Auszüge, aus ſeinen, als aus den übrigen Trauerſpielen der Griechen, finden ſich in des P. Brumoy Theatre des Grecs (in dem 3ten B. der Pariſer Ausg. von 1763. 6. B. 12. S. 233) — in das Engliſche, von Rob. Potter in reimfreyen Jamben (London 1777. 4.) — in das Deutſche,

Deutſche, die ſieben Helden vor Theben, und aus dem Prometheus, ein weitläuftiger Auszug, von Joh. El. Goldhagen, im 2 und 3ten Theile ſeiner griech. und röm. Anthologie (Brand. 1767. 8.) — — Ueber das Verdienſt des Aeſchylus um den Fortgang des griech. Trauerſpieles ſind Ariſtoteles (περι ποιητ. IV) und Horaz (ad Piſones 278) mit ihren Commentatoren nachzuleſen. — Erläuterung über den Dichter, und ſeine Werke, haben unter mehrern, Joh. Meurſius (Aeſchylus, Sophocles, Euripides, ſeu de Tragœdiis eorundem, Lugd. Bat. 1619. 4.) — J. Sallier (Eclairciſſemens ſur la Tragedie d'Agamemnon in dem 11. B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript.) — Hr. L. Abreſch (Animadverſ. ad Aeſchyl. lib. duo ... Mediob. 1743. 8. vermehrt mit einem Buche, Zwolle 1763. 8.) — Benj. Heath (Notae ſ. lect. ad Tragic. graec. vet. dramata, Oxon. 1762. 8.) — J. A. Stark (de Aeſchylo, et inprimis ejus Trag. quae Prometheus vinctus inſcripta eſt, Gott. 1763) — Robert Potter (bey ſ. Ueberſetzung, in dem, von jeder Tragödie, entworfenen Innhalte) geliefert. — In des Baillet Jug. des Sav. (T. 3. P. 1. S. 334 der angef. Ausgabe) ſind die Urtheile vieler Litteratoren über die Schreibart des Aeſchylus, und in C. A. Clodius Verſuchen aus der Litteratur und Moral (I. S. 61) einige ganz gute Bemerkungen zu finden. — Das Leben des Dichters, griechiſch geſchrieben, iſt gewöhnlich bey den Scholien; ein beſſeres iſt in Greg. Gyraldi hiſtor. poet. (S. 734) und auch eines in des Tanaquil le Fevre Abrégé des Vies des Poet. grecq. (Saum. 1664. 12. und mit Anmerk. von Reland, Amſt. 1700. 12) enthalten.

Aeſopus.

Der älteſte bekannte Fabeldichter. Er lebte zu den Zeiten des Crösus und Solons. Die Nachrichten von ſeiner Perſon und ſeinem Leben haben einigen ſo unzuverläßig geſchienen, daß ſie ſo gar auf die Gedanken gerathen, ein ſolcher Mann habe gar niemals gelebt. Doch iſt es wahrſcheinlicher, daß Aeſopus eine würkliche Perſon geweſen, daß er in Phrygien gebohren, eine Zeitlang in der Knechtſchaft gelebt, hernach frey geworden und in Sardis, am Hofe des Crösus, ſich aufgehalten habe.

Man findet ſeine wahre oder erdichtete Lebensgeſchichte an hundert Orten beſchrieben. Planudes, ein Grieche, aus den mittlern Zeiten, hat viel fabelhaftes davon zuſammen getragen. Unter den Neuern hat Meziriac die zuverläßigſten Nachrichten von dieſem Fabeldichter geſammelt.*)

Seine Fabeln ſtunden bey den Griechen in großem Anſehen, welches ſie nun ſeit zwey tauſend Jahren bey allen Völkern, die Wiſſenſchaften und Geſchmak beſitzen, behauptet haben. Einige halten ihn für den Erfinder der Fabel, die nach ihm die Aeſopiſche genennt wird. Es iſt wahrſcheinlich, daß er ſelbſt ſeine Fabeln nicht aufgeſchrieben, ſondern bey gewiſſen Gelegenheiten, als lehrreiche und witzige Einfälle blos erzählt habe. Wenigſtens ſind die griechiſchen Fabeln, die man für die ſeinigen ausgiebt, nur der Erfindung nach von ihm, ſein Ausdruk aber iſt verlohren gegangen.**) Sokrates ſchätzte die äſopiſchen Fabeln ſo hoch, daß er ſie in Verſe eingekleidet hat. Plato ſagt: er habe dieſes

*) In einer zu Bourg 1632. 16. gedruckten, auch in der Sammlung ſ. Werke (à la Haye, 1716.) und in den Mem. de Litterature vom Sallengre (B. 1. S. 87.) u. a. a. O. m. befindlichen; lateiniſch, vor der Hudſonſchen Ausg. Aeſop. Fabeln (Oxf. 1718.) und vor Hauptmanns und der Baßler Ausgabe derſelben gedruckten; deutſch von J. A. Pfefferkorn (Acta philoſ. B. 2. S. 753); und engliſch von J. Toland (Aeſop. Fables, Lond. 1704. 8.) überſetzten Lebensbeſchreibung.

**) S. Vavaſſor de ludicra dictione.

dieſes zufolge einiger wiederholten Träume, die er für göttlich gehalten habe, gethan.*)

✱ ✱

Die Ed. pr. pr. Aeſopiſcher Fabeln iſt griech. und latein. 4. ohne Jahrzahl und Druckort (nach dem Maittaire I. 97 ſchon im Jahre 1476, nach dem Tyrwhitt 1479 zu Mayland; nach andern erſt 1488 zu Florenz) unter dem Titel erſchienen: Aeſopi vita et fabulae, graece, translatae per Rynucium Thettalum, cum prefatione et emendationibus Boni Accurſii Piſani; ſie enthält deren, der Zahl nach, 147, worunter ſich aber drey Tetraſticha des Ignatius Diaconus befinden. Hierauf gab Aldus, (Vened. 1505. Fol.) gr. und lat. 149 (worunter aber drey zweymahl vorkommen) mit mehrern griechiſchen Fabeln und dieſe 149 (früherer Ausgaben nicht zu gedenken,) J. M. Heuſinger, gr. (Eiſenach 1756 u. 1771. 8.) — Robert Stephanus, nach einer andern Handſchrift, und mit verſchiedenen vermehrt, griech. Paris 1546. 4. — und If. Nic. Nevelet jene 149, und dem Titel nach, 136 vorher noch nicht (verſteht ſich, griechiſch) bekannte, aber überhaupt 297. gr. und lat. mit mehrern Fabeldichtern, unter der Aufſchrift: Mythologia Aeſopica . . . Francof. 1610. 8. heraus. Dieſe ließ Joh. Hudſon (Oxf. 1718. 8.) und Joh. Gottfr. Hauptmann (Leipzig 1741. 8.) vermehrt mit dreyzehn Fabeln des Aphthonius, und denen, welche ſich mehr in der Ausg. des Stephanus, und im Plutarch, Ariſtoteles, u. a. finden, mit Weglaſſung jener drey doppelten, und einer, ſchon in der Aldiniſchen Ausgabe befindlichen Neveletſchen (dort N. 4. hier N. 284) an der Zahl 361. griech. und lat. drucken; und von dieſer Sammlung erſchien, für Liebhaber, eine neue Auflage zu Baſel, unter dem Titel: Collectio Aeſop. Fabul. 1780. 8. griech. und lat. Allein eine ganz vollſtändige Sammlung aller aufgefundenen Aeſopiſchen Fabeln fehlt uns noch immer. Ungedruckt ſind deren noch mehr oder weniger enthalten, 1) in der, in dem Marienkloſter zu Florenz befindlichen, von Montfaucon (Diar. Ital. S. 366) erwähnten Handſchrift, aus welcher in den Novelle litterarie, Florenz 1779. N. 40. Proben gegeben worden ſind; — 2) in der von L. C. Valkenaer, in dem 10ten B. der Obſerv. Miſcell. S. 115 berührten, ſchon bekannten Voſſiusſchen; — 3) in der, durch J. M. Heuſinger, und den verſtorbenen H. Leſſing angezeigten Augsburgiſchen (wovon wir, wenn nicht durch K. G. Leſſing, doch durch G. Fried. Beneke zu Göttingen nähere Auskunft zu erhalten, Hofnung haben) — und endlich 4) in einer zu Moskau befindlichen, von welcher H. Matthäi (in Syntipae, Philoſ. Perſ. Fab. LXII. Lipſ. 1781. 8.) Nachricht gegeben hat. Auch in Th. Tyrwhitt Diſſertat. de Babrio, Fabular. Aeſop. Scriptore, Lond. 1776. 8. ſind aus einer Bodleianiſchen Handſchrift verſchiedene abgedruckt, welche in den gemachten Sammlungen nicht vorkommen. Uebrigens verſteht es ſich von ſelbſt, daß nicht alle aufgefundene griech. Fabeln, auch nur der Erfindung nach, von dem Aeſop, oder aus dem guten griechiſchen Alterthume ſind. Der eben angeführte Schriftſteller hat es (S. 25 u. f.) ſehr wahrſcheinlich zu machen gewußt, daß Babrius, die zu ſeiner Zeit (der Zeit des Auguſts) unter dem Nahmen des Aeſop vorhandenen, vielleicht auch wirklich von ihm hinterlaſſenen, und die, von andern Griechen, unter Aeſops Nahmen, verfaßten Fabeln, in Choliamben (wie er ſie nennt) gebracht, und daß verſchiedene Federn, nicht Maximus Planudes allein, dieſe wieder, in verſchiedenen Zeiten, in diejenige Proſe aufgelößt (wahrſcheinlich auch ſelbſt manche hinzu geſetzt) haben, in welcher wir ſie jetzt beſitzen.

Ueberſetzt ſind die Aeſopiſchen Fabeln (der Zahl nach, mehr oder weniger, und mehr oder weniger frey und verändert) zum Theil früher, als in der Urſchrift gedruckt geweſen. Lateiniſch nähmlich iſt die, zu Folge des Titels, von Rimicius, oder,

*) S. Fabel.

oder, wie es auf der erſten griechiſchen Ausgabe heißt, von Rynucius, aber eigentlich von Ranutio d'Arezzo (ſ. gli Scritt. Ital. Breſcia 1753. fol. Vol. I. P. 2. S. 1020) gemachte wörtliche Ueberſetzung von 96 derſelben, ſchon 1476 zu Mayland (ſ. Phil. Argelati Bibl. Script. Mediol. Med. 1745. f. T. I. S. 544 und 565) obgleich ohne Jahreszahl, und die, wenn gleich nicht aus der Urſprache, doch aus dem Phädrus, gezogene, viel ältere Arbeit des Romulus, aus achtig Fabeln beſtehend, mit der lateiniſchen Verſifikation von sechzig derſelben, mit noch mehrern Fabeln, Ulm 1477 — 1483. Fol. und zugleich eine deutſche Ueberſetzung derſelben, von Heinr. Steinhöwel, erſchienen. Nach dieſen und andern lat. Ueberſetzungen und Ausgaben (die ich hier übergehe) ſind, wahrſcheinlicher Weiſe, die erſten Ueberſetzungen in die neuern Sprachen gemacht worden. Bekannt darin waren ſie ſo zeitig, daß, wie Vincent von Beauvais erzählt (Spec. hiſt. Lib III. c. 8.) die Geiſtlichen, im dreyzehnten Jahrhundert, ſie fleißig auf der Kanzel anführten. Der italieniſchen kenne ich zwölf verſchiedene, deren erſte zu Rom 1483. 4. lat. und ital. die letzte, von Giamb. Roberti, Neapel 1772. 12. und eine, von Angel. Mar. Ricci, Flor. 1736. 8. mit einem ragionamento ſopra Eſopo, e de lui favole begleitet, gedruckt iſt; der ſpaniſchen nur zwey; die älteſte von 1590. 8. Fabricius gedenkt noch einer von Madrid 1621. 8. (wahrſcheinlicher Weiſe von Simon Abril) — In das Franzöſiſche wurden ſie ſchon, zur Zeit des heil. Ludewigs, von einem Frauenzimmer, Maria, und zwar aus einer angelſächſiſchen Ueberſetzung (ſ. Oeuvr. de Cl. Fauchet, Par. 1610. 4. Bl. 579 a) und, im dreyzehnten Jahrhundert, von Guilh. de St. Desdier in Verſe überſetzt; aber, ſo viel ich weiß, zuerſt Lyon 1484. fol. mit mehrern Fabeln von andern, in einer proſaiſchen Ueberſetzung, von einem Auguſtiner, Julian, und nachher noch in achtzehn verſchiedenen andern Ueberſetzungen verſchiedentlich gedruckt. In England ſind ſie zuerſt in einer, von Wynkyn de Worde, nach den Elegiſchen Fabeln des in der Ulmer Ausgabe mit abgedruckten Anonymus, und alſo 60 an der Zahl, im J. 1503. 4. und auch bald nachher die ganze Ulmer Sammlung, nach einer franzöſiſchen Ueberſetzung, engliſch erſchienen. Nachher haben noch fünf verſchiedene Verfaſſer dergleichen geliefert. — Die deutſche, von Heinr. Steinhöwel gemachte, bereits angeführte, iſt, im Grunde, für uns nicht die älteſte. Die, im Jahre 1461 zu Bamberg kl. Fol. erſchienenen 85 Fabeln von Bonner ſind, wie bekannt, aus dem Avianus, und den verſificirten Fabeln des Romulus, und alſo urſprünglich aus dem Aeſopus gezogen. Nächſt dieſen beyden kenne ich zehn verſchiedene, von verſchiedenen Verfaſſern. In einer, zu Roſtock 1571. 8. und nachher noch ſehr oft gedruckten, ſind dreyzehn durch D. Luther überſetzt, befindlich. Die vollſtändigſte iſt zu Coppenhagen 1663. 8. und 1783. 8. herausgekommen. —

Zu den Erläuterungsſchriften über die Aeſopiſchen Fabeln gehören, auſſer der vorhin angezeigten Diſſertation des Tyrwhitt, die von Richard Bentley (bey Worton's reflection upon ancient and modern learning, 2te Aufl. Lond. 1697. 8. vermehrt, ebend. bey deſſen Diſſertation upon Phalaris 1699. 8. in das Lateiniſche überſ. von Dan. Lennep, Gröningen 1770. 8. und Leipzig 1781. 8. wieder gedruckt in Bentl. Opuſc. philol.) — J. M. Heuſingers Diſſert. de graec. Aeſ. Fabulis 1741. — die Leſſingiſchen Abhandlungen bey den Fabeln deſſelben (Berlin 1759 und 1778. 8.) aus deſſen Beyträgen zur Litteratur (Brſchw. 1770. u. f. 8.) N. 1 und 2 des erſten, und N. 21 und 22 des fünften Stückes, und ſein Aufſatz zur Geſchichte der Aeſop. Fabeln (im 2ten Th. ſ. vermiſchten Schriften). Auch iſt darüber noch Vavaſſor de ludicra dictione (S. 17. Ed. Kappii) nachzuleſen. Litterariſche Notitzen finden ſich mehrere in Fabricii Bibl. graeca (Lib. II. c. IX) im Bayle (Art. Aeſope) und an andern Orten mehr. — Von den übrigen Fabeldichtern nach dem Aeſop, und Schriften, die

die Aeſopiſche Fabel betreffend, werden ſich Nachrichten, bey dem Art. Fabel, finden.

Aeſthetik.

Die Philoſophie der ſchönen Künſte, oder die Wiſſenſchaft, welche ſowol die allgemeine Theorie, als die Regeln der ſchönen Künſte aus der Natur des Geſchmaks herleitet. Das Wort bedeutet eigentlich die Wiſſenſchaft der Empfindungen, welche in der griechiſchen Sprache Αιϑησες genennet werden. Die Hauptabſicht der ſchönen Künſte geht auf die Erwekung eines lebhaften Gefühls des Wahren und des Guten,*) alſo muß die Theorie derſelben auf die Theorie der undeutlichen Erkenntnis und der Empfindungen gegründet ſeyn.

Ariſtoteles hat angemerkt, daß alle Künſte vor der Theorie geweſen ſeyn. Auch die beſondern Regeln ſind eher bekannt geweſen, als die allgemeinen Grundſätze, auf welche ſie gebauet ſind. Das glükliche Genie einiger Menſchen hat verſchiedene Werke hervor gebracht, welche gefielen, ehe man den Grund dieſes Wohlgefallens erkannte. Ariſtoteles iſt einer der erſten geweſen, der aus einzelnen Fällen Regeln hergeleitet: aber weder ſeine Dichtkunſt, noch ſeine Redekunſt, können als vollſtändige Theorien dieſer Künſte angeſehen werden. In den beſten Reden und Gedichten der ältern Griechen und ſeiner Zeitverwandten, hatte er dasjenige genau bemerkt, was allemal gefällt, und daraus Regeln gemacht. Er blieb bey der Empfindung ſtehen, ohne ſich zu bemühen, den Grund derſelben zu entdeken, und ohne zu unterſuchen, ob die Redner oder Dichter alle Fächer der Kunſt erfüllt haben, oder nicht.

Die Kunſtrichter, welche nach dieſem griechiſchen Weltweiſen gekommen, haben ſeinen Fußſtapfen gefolgt, neue Bemerkungen gemacht, die Anzahl der Regeln vermehrt, ohne neue Grundſätze zu entdeken. Untern den Neuern hat du Bos, ſo viel ich weiß, zuerſt verſucht, die Theorie der Künſte auf einen allgemeinen Grundſatz zu bauen, und aus demſelben die Richtigkeit der Regeln zu zeigen.*) Das Bedürfnis, das jeder Menſch in gewiſſen Umſtänden fühlt, ſeine Gemüthskräfte zu beſchäftigen, und ſeinen Empfindungen eine gewiſſe Thätigkeit zu geben, iſt das Fundament ſeiner Theorie. Er hat ſich aber begnügt, einige Hauptregeln auf dieſes Fundament zu bauen, und iſt im übrigen eben ſo empiriſch verfahren, wie ſeine Vorgänger. Doch iſt ſein Werk voll fürtrefflicher Anmerkungen und Regeln.

Unſer Baumgarten in Frankfurth iſt der erſte geweſen, der es gewagt hat, die ganze Philoſophie der ſchönen Künſte, welcher er den Namen Aeſthetik gegeben hat, aus philoſophiſchen Grundſätzen vorzutragen. Er ſetzt die Wolffiſche Lehre, von dem Urſprung der angenehmen Empfindung, den dieſer Weltweiſe in der undeutlichen Erkenntnis der Vollkommenheit zu finden geglaubt hat, zum Voraus. In dem theoretiſchen Theil, dem einzigen, den er ans Licht geſtellt hat, handelt dieſer ſcharfſinnige Mann die ganze Lehre vom Schönen oder ſinnlich Vollkommenen in allen ſeinen verſchiedenen Arten ab, und zeiget überall die denſelben entgegengeſetzten Arten des Häßlichen. Es iſt aber zu bedauren, daß ſeine allzu eingeſchränkte Kenntnis der Künſte ihm nicht erlaubt hat, die Theorie weiter, als auf die Beredſamkeit und Dichtkunſt auszudehnen.

*) S. Künſte.

*) In dem bekannten ſchönen Werk: Reflexions ſur la poeſie et ſur la peinture.

dehnen. Er hat auch bey weitem nicht alle Geſtalten des Schönen beſchrieben.

Man muß deßwegen die Aeſthetik unter die noch wenig ausgearbeiteten philoſophiſchen Wiſſenſchaften zählen. Da das gegenwärtige Werk nach der Abſicht des Verfaſſers den ganzen Umfang dieſer Wiſſenſchaft enthalten ſollte, wiewol es keine ſyſtematiſche Geſtalt hat, ſo gehört die Entwiklung des Plans der Aeſthethik hieher.

Zuförderſt mußte die Abſicht und das Weſen der ſchönen Künſte feſtgeſetzt werden.*) Nachdem gezeiget worden, daß die Lenkung des Gemüths, durch Erregung angenehmer und unangenehmer Empfindungen, die Hauptabſicht der ſchönen Künſte ſey, ſo mußte der Urſprung aller angenehmen und unangenehmen Empfindungen aus der Natur der Seele gezeiget, oder aus den Unterſuchungen der Weltweiſen angenommen werden.**) Hiernächſt mußten nun die verſchiedenen Hauptgattungen der angenehmen und unangenehmen Gegenſtände angezeiget, und ihre Würkungen auf das Gemüth beſtimmt werden.†) Die beſonderen Arten des Angenehmen und Unangenehmen, bis auf die kleineſten Umſtände, ſo viel deren, ſowol durch die Theorie, als durch die aufmerkſamſte Betrachtung der Werke des Geſchmaks, zu entdeken, oder auch blos zu errathen geweſen ſind, mußten in hundert beſondern Artikeln ſorgfältig zergliedert werden. Alle dieſe Artikel zuſammen machen den theoretiſchen Theil der Philoſophie der Künſte aus.

In dem praktiſchen Theile derſelben mußten die verſchiedenen Arten der ſchönen Künſte angezeiget, der beſondre Charakter und der Umfang einer jeden feſtgeſetzt werden.*) Zugleich mußte die beſondere Wendung des Genies, die nähere Beſtimmung ſowohl des angebohrnen, als des durch Nachforſchung und Unterricht angenommenen Geſchmaks, der zu jeder beſonders erfodert wird, beſchrieben, die vornehmſten Hülfsmittel, zu einer glüklichen Fertigkeit in jeder Kunſt zu gelangen, angezeiget werden.**)

Jede ſchöne Kunſt bringt Werke hervor, welche in ihrer innerlichen Einrichtung und durch ihre näher beſtimmte Endzweke ſich von andern unterſcheiden. Alle Arten derſelben ſind beſonders beſchrieben. So iſt in Anſehung der Dichtkunſt die Natur des epiſchen, des lyriſchen, des lehrenden Gedichts und anderer Arten; in Anſehung der Mahlerey das hiſtoriſche, das allegoriſche, das moraliſche und andre Gemählde, beſonders beſchrieben, und der Charakter jeder Art aus ſichern Grundſätzen beſtimmt worden.

Aus dieſen Quellen ſind denn endlich die Regeln zur Ausführung der Kunſtwerke hergeleitet worden; ſowol die allgemeinen, zur Erfindung, Anordnung und einförmigen Bearbeitung des Ganzen, als die beſondern von der Wahl oder Empfindung, von der Richtigkeit, der Uebereinſtimmung und der beſtimmten Würkung eines jeden einzelnen Theiles.

Dieſes iſt der Inhalt der ganzen Aeſthetik, einer Wiſſenſchaft, welche dem Künſtler in der Erfindung, Anordnung und Ausführung ſeines Werks nützlich zu Hülfe kommen, den Liebhaber in ſeiner Beurtheilung leiten, und zugleich fähiger machen kann, allen Nutzen, auf den die Werke

*) S. Künſte.
**) S. Empfindung.
†) S. Aeſthetiſch; Kraft.

*) S. Künſte; Dichtkunſt; Beredſamkeit; Muſik; Mahlerey u. ſ. f.
**) S. Genie; Einbildungskraft; Begeiſterung; Geſchmak; Erfindung u. a.

Werke der Kunſt abzielen, aus ihrem Genuß zu ziehen. Ein Nutzen, der die Abſichten der Weltweisheit und der Sittenlehre vollendet.

Die Aeſthetik gründet ſich, ſo wie jede andre Theorie, auf wenige und einfache Grundſätze. Man muß aus der Pſychologie wiſſen, wie die Empfindungen entſtehen, wie ſie angenehm oder unangenehm werden. Zwey oder drey Sätze, welche die allgemeine Auflöſung dieſer Fragen angiebt, ſind die Grundſätze der Aeſthetik. Aus dieſen wird auf der einen Seite die Natur der äſthetiſchen Gegenſtände beſtimmt; auf der andern aber die Art oder das Geſetz, nach welchem ſie ſich dem Geiſte vorſtellen müſſen, oder die Lage des Gemüthes, um ihre Würkung zu empfinden. Dieſes alles kann auf wenige Sätze gebracht werden, welche hinlänglich wären, jeden guten Kopf bey Verfertigung eines Werks der Kunſt zu leiten.

Es iſt mit dieſer Wiſſenſchaft, wie mit der Vernunftlehre, deren Grundſätze wenig und einfach ſind. Ariſtoteles, der dieſe wenige Grundſätze auf alle mögliche beſondere Fälle angewendet, und alle mögliche Abweichungen davon entwikelt hat, gab der Philoſophie eine Vernunftlehre, die vollſtändig, aber wegen der groſſen Mannigfaltigkeit der Fälle, worauf die Grundſätze angewendet wurden, mit einer erſtaunlichen Menge Kunſtwörter und beſonderer Regeln angefüllt war. Der Schwarm der nach ihm gekommenen Philoſophen vom zweyten Rang, überſah das Einfache darin, und die Terminologie vertrat die Stelle der Wiſſenſchaft.

Soll die Aeſthetik nicht in einen bloßen Wortkram ausarten, welches Schikſal die Logik und die Moral unter den Händen der Scholaſtiker erfahren haben; ſo muß man ſehr ſorgfältig bey jeder Gelegenheit die abgezogenen Begriffe auf die beſondern Fälle, wodurch ſie veranlaſſet worden, und ohne welche ſie ſelbſt keine Realität haben, zurüke führen. Jedes Syſtem von allgemeinen Begriffen wird ohne dieſe Vorſichtigkeit zu einem bloßen Luftgebäude, in welchem ſeichte Köpfe bauen, niederreiſſen und viel alberne Veranſtaltungen machen, die den Verordnungen eines blödſinnigen Kopfes gleichen, der im Tollhaus ſich einbildet, ein Regent und Geſetzgeber zu ſeyn.

* *

Auſſer den, bey den Art. **Künſte, Schönheit**, und andern dieſer Art, angezeigten Schriften, gehören von Werken der **Ausländer** hieher: Reflexions critiques ſur la Poeſie et la Peinture, (von dem Abt Jean Bapt. Dubos) Par. 1719. 12. 2 B. nachher noch ſehr oft gedruckt; deutſch (von Gottfr. Ben. Funk) Cop. 1760 u. f. 8. 3 B. — Les beaux Arts reduits à un même principe (von Ch. Batteux) Par. 1746 und 1753. 12; deutſch (durch P. E. Bertram) Gotha 1751. 8. in einem Auszuge von J. C. Gottſched, Leipzig 1751. 4. mit einem Anhange einiger eigenen Abhandlungen (und vielen Anmerkungen) verſehen, von J. Ad. Schlegel, Leipzig 1752. 8. verm. Leipz. 1770. 8. 2 B. das Original anſehnlich vermehrt, unter dem Titel: Cours de belles lettres . . . Par. 1747. 12. 4 B. und dieſes deutſch, und auf Deutſchland anwendbar gemacht, durch C. W. Ramler, Leipzig 1756 und 1757. 8. 4 B. vierte verbeſſerte Aufl. ebend. 1774. — Elements of Criticism (von Heinr. Home) London 1760. 8. 3 B. vierte Aufl. Edinb. 1769. 8. 2 B. deutſch nach der erſten Ausg. (durch Meinhardt) Leipzig 1763 — 1766. 8. 3 B. und die verbeſſerte Ausg. ebend. 1772. 8. 2 B. — Aeſthetica, ſeu doctrina boni guſtus, ex Philoſophia Pulcri deducta in ſcientias et artes amoeniores von G. Aloyſ. Szerdahely. Ofen 1779. 8. 2 B. — — Von Werken deutſcher Schriftſteller: das Program von A. G. Baum-

Baumgarten, de nonnullis ad poema pertinentibus, Hal. 1735. 4. — G. F. Meyers Anfangsgründe aller ſch. Wiſſenſch. Halle 1748—1750. 8. 3 B. Aeſthetica, ſcripſit A. G. Baumgarten, Frkf. 1750-1758. 8. 2 Th. — G. F. Meyers Betrachtungen über den erſten Grundſatz aller ſchönen Künſte und Wiſſenſch. Halle 1757. 8. — Betrachtungen über die Quellen und Verbindungen der ſch. Künſte und Wiſſ. in dem 1ten B. der Biblioth. der ſch. W. S. 231. Leipz. 1759. von Moſ. Mendelsſohn, und im 2ten Th. ſ. philoſ. Schriften, S. 95. Aufl. von 1771 unter dem Titel: Ueber die Hauptgrundſätze der ſchönen K. und W. — Theorie der ſchönen Künſte und Wiſſenſch. . . . von Fried. Juſt Riedel, Jena 1767. 8. Neue Aufl. 1774. 8. — Abhandlung von den erſten Grundſätzen in der Weltweisheit und den ſch. Wiſſenſch. von M. Gottl. Schlegel, Riga 1770. 8. und einige Zuſätze dazu, ebend. 1771. — Kurzer Innbegrif der Aeſthetik, Redekunſt und Dichtkunſt (von G. Gottl. Lindner) Königsb. 1771. 72. 2 Th. — A. G. Büſchings Geſchichte und Grundſätze der ſch. K. und W. Berl. 1772. 8. — Der Abſchnitt über Aeſthetik in der Reviſion der Philoſophie (von Chph. Meiners) Göttingen 1772. 8. — Theorie der ſch. Wiſſenſch. von J. A. Eberhard, Halle 1783. 8. — Entwurf einer Theorie und Litteratur der ſch. Wiſſenſch. von Joh. Joach. Eſchenburg, Berl. 1783. 8. — Philoſophie der ſch. K. und Wiſſenſch. von J. Ch. König, Nürnb. 1784. 8. — Und die wenigen Worte, welche in der Critik der reinen Vernunft, von Im. Kant, Riga 1781. 8. (S. 21 in der Note) geſagt worden ſind. — —

Aeſthetiſch.

(Schöne Künſte überhaupt.)

Die Eigenſchaft einer Sache, wodurch ſie ein Gegenſtand des Gefühls, und alſo geſchikt wird, in den Werken der ſchönen Künſte gebraucht zu werden. Die Ausdrüke: ein äſthetiſcher Gedanke, ein äſthetiſches Bild u. d. gl. bezeichnen ſolche Gedanken und Bilder, die bequem ſind, in einem Werk des Geſchmaks Platz zu finden. Die Ausdrüke: poetiſch, mahleriſch, redneriſch und dergleichen, bezeichnen ſo viel beſondere Arten des Aeſthetiſchen.

Zum äſthetiſchen Stoff gehört alles, was vermögend iſt, eine, die Aufmerkſamkeit der Seele an ſich ziehende, Empfindung hervor zu bringen.*) Solche Empfindungen können aber nicht ohne die ſelbſtthätige Mitwirkſamkeit der Seele hervor gebracht werden.**) Alſo werden ſie durch den äſthetiſchen Stoff mehr veranlaſſet, als hervorgebracht. Der Künſtler verliehrt ſeine Arbeit, wenn die, für welche ſie gemacht ſind, die Fähigkeit nicht haben, davon gerührt zu werden. Alſo hat zwar der Künſtler den Charakter und das Genie der Perſonen, für welche er arbeitet, genau zu erwägen: dieſes aber hindert nicht, daß er nicht auch, auf der andern Seite, die Beſchaffenheit des Aeſthetiſchen überhaupt ſich genau müſſe bekannt machen. Das Aeſthetiſche in einem Gegenſtand erwekt die Empfindung nicht allemal; aber der Mangel deſſelben ſchließt allemal und ohne Ausnahme den Gegenſtand von den Werken der Künſte aus. Bringt die Kenntnis des Aeſthetiſchen den Künſtler nicht allemal zu ſeinem Zwek, ſo verwahrt ſie ihn doch vor der Schuld die Erreichung deſſelben ſelbſt zu hindern.

Die Gegenſtände, die geſchikt ſind Empfindungen zu veranlaſſen, können in drey Gattungen eingetheilt werden. Sie ſtellen ſich entweder dem Verſtande dar, oder der Einbildungskraft, oder ſie würken unmittelbar auf die Begehrungskräfte der Seele. Aus ſo viel verſchiedenen Gattungen beſteht der äſthetiſche Stoff. Die

*) S. Kraft; Empfindung.
**) S. Geſchmak.

Die nähere Betrachtung jeder Gattung iſt an einem andern Orte vorgenommen worden. *)

Wir bemerken hier nur überhaupt, daß man oft ſehr unrecht das Schöne für die einzige Gattung des äſthetiſchen Stoffs angiebt. Dahin zielet das vermeinte Grundgeſetz der ſchönen Künſte ab: Man ſoll die Natur ins Schöne nachahmen. Das Häßliche hat einen eben ſo gegründeten Anſpruch auf die Künſte, als das Schöne. Furcht, Abſcheu und andre widrige Empfindungen zu erweken, gehört eben ſo gewiß zum Endzwek der Künſte, als die Erwekung des Vergnügens. Jene widrigen Empfindungen aber werden nicht durch das Schöne hervorgebracht. Es iſt alſo nothwendig, daß der Begriff des Aeſthetiſchen auf alle Arten der Empfindungen ausgedehnt werde.

Noch iſt dem Künſtler das Nachdenken über den Werth des äſthetiſchen Stoffs zu empfehlen. Dieſen bekömmt er nicht aus der Stärke der durch ihn veranlaßten Empfindung, ſondern aus dem Guten, das durch ſelbige bewürkt wird. Man kann Ekel und Abſcheu oder Vergnügen erweken, die auf weiter nichts abzielen, als daß überhaupt die Thätigkeit der Seele gereizt werde. Aber eben dieſe Empfindungen können durch Gegenſtände veranlaſſet werden, an denen der Ekel oder das Vergnügen höchſt wichtig iſt. Es dienet zu nichts, einen Menſchen durch ein plötzliches Geſchrey, als ob ein großes Unglük entſtanden ſey, zu erſchreken; aber ihm Schreken über eine begangene Miſſethat zu erweken, iſt etwas Wichtiges. Auf dieſen Werth des äſthetiſchen Stoffs muß der Künſtler, der auf wahren Ruhm Anſpruch macht, ſeine Aufmerkſamkeit richten, und ihn muß er in der ganzen Natur und in allen Winkeln der Philoſophie und der Moral aufſuchen.

Blos in der körperlichen und ſittlichen Natur einige angenehme Blumen zuſammen zu tragen, das Gefällige, das Beluſtigende, das Ergetzende aus allen Quellen hervor zu bringen, iſt eine ſehr geringe Veranſtaltung zur Herbeyſchaffung des äſthetiſchen Stoffs. Eine Sammlung von Schmetterlingen und ſchön gefärbten Muſcheln macht kein Cabinet aus, aus welchem der Reichthum und die allmächtige Kraft der Natur könnte bewieſen werden.

*) S. Kraſt.

Aezen. Aezkunſt.

Die Kunſt, vermittelſt eines ſcharfen Waſſers die Zeichnung auf metallene Tafeln einzugraben, von welchen ſie hernach auf Papier abgedrukt wird. Das Aezen iſt eine Art, ohne Grabſtichel zu ſtechen, und iſt zum Gebrauch der Kupferſtecherkunſt erfunden worden.

Die Hauptumſtände des Aezens ſind folgende. Man nimmt eine wohl geglättete und fein polirte Tafel, faſt allezeit von feinem Kupfer. Dieſe überzieht man mit einer dünnen Haut von Firnis, welche man hernach mit dem Rauch einer Lampe ſchwärzt, oder mit einem andern matten Grund überzieht. Auf dieſen Grund wird die Zeichnung ganz leicht mit Bleyſtift oder Röthel aufgetragen, oder auf eine andre Art des Abzeichnens darauf gebracht.

Nach dieſer Zeichnung wird mit einer ſcharfen Radirnadel der Firnis bis auf das Kupfer weggeriſſen, auch wird wol etwas in das Kupfer hineingerizt. Dieſe Verrichtung wird eigentlich das Radiren genennt. *)

Alsdenn wird um den Rand der Tafel ein Bord von Wachs gemacht, und das Aezwaſſer auf die Tafel gegoſſen.

*) Vom lateiniſchen radere.

goſſen. Dieſes frißt alle aufgeriſſene Striche in das Kupfer ein, ohne den Firnis ſelbſt anzugreifen, und dieſes wird eigentlich das Aezen genennt. Wenn es tief genug eingefreſſen hat, ſo wird das Aezwaſſer von der Tafel abgeſpühlt, der Firnis abgenommen, und damit iſt die Tafel fertig.

Jede der beſchriebenen Verrichtungen erfodert gewiſſe Handgriffe, die in beſondern Artikeln umſtändlicher beſchrieben werden.*) Das Beſondere aber, was bey dem eigentlichen Aezen in Acht zu nehmen iſt, wollen wir hier umſtändlicher beſchreiben.

Die Vollkommenheit des Aezens beſteht darin, daß das Waſſer jeden Strich der Radirnadel mit der Stärke oder Schwäche ausfreſſe, welche die Haltung des Ganzen erfodert. Hiezu trägt zwar ſchon das Radiren ſelbſt das Vornehmſte bey, indem man mit der Nadel einige Striche breiter oder feiner, ſtärker oder ſchwächer in das Kupfer eingräbt: allein das Aezen ſelbſt muß dieſe Vorſichtigkeit unterſtüzen, indem das Schwache flächer, das Starke tiefer eingeäzt werden muß. Dieſes erfodert große Vorſichtigkeit bey dem Aezen.

Die Schwierigkeiten, die ſich dabey zeigen, kommen ſowol von dem Aezwaſſer, als von andern Umſtänden her. Selten kann man den Grad der Schärfe des Waſſers vorher beſtimmen: daſſelbige Waſſer iſt ſchärfer oder ſchwächer, nach Beſchaffenheit der Luft und beſonders der Wärme derſelben. Bisweilen iſt eine halbe Minute der Zeit zu viel, und ſchon im Stande alles zu verderben.

Es iſt überhaupt nothwendig, daß auf den ſchwachen Stellen das Waſſer eine kürzere Zeit freſſe, als auf den ſtarken. Damit man dieſes erhalte, ſo läßt man das Waſſer erſt nur ſo lange würken, als etwa zu den ſchwachen Stellen nöthig iſt; alsdenn läßt man es ablaufen, und dekt dieſelben mit einer fetten Materie, welche die Würkung des Waſſers hemmet, zu: wenn dieſes geſchehen iſt, ſo kann es auf die ſtärkern Stellen wieder aufs neue angegoſſen werden. Wenn man dieſes ſorgfältig beobachtet, ſo wird die Tafel ihre gehörige Haltung bekommen.

Doch darf man auch die allerkräftigſten Stellen nicht allzu lange der Würkung des Waſſers überlaſſen. Es frißt ſowol in die Breite als in die Tiefe, ſo daß durch ein zu langes Freſſen die ſtärkern Striche, die nahe an einander liegen, ganz in einander fließen, welches denn eine üble Würkung thut. Es iſt deßwegen nöthig, daß man, ehe dieſes geſchieht, die Würkung des Waſſers kenne, und, wenn die Striche noch nicht ſtark genug ſind, daß man ſie durch den Grabſtichel hernach kräftiger mache: wie denn überhaupt der Grabſtichel den geäzten Platten allemal ſehr zu Hülfe kommen kann. Der Grabſtichel dringt tiefer in das Kupfer als Aezwaſſer, ſeine Striche ſind ſchärfer, und geben beym Abdruk die Farbe ſchwärzer. Daher können durch Vermiſchung der beyden Gattungen vortheilhafte Würkungen hervorgebracht werden. Ganz feine Stellen, als leichte Wolken in der Landſchaft, und was ſonſt ſehr zart ſeyn muß, wird auch beſſer, nachdem das Aezen geſchehen iſt, mit dem feinſten Grabſtichel gemacht.

Das Aezwaſſer kann gemeines Scheidewaſſer ſeyn, deſſen Schärfe durch gemeines Waſſer etwas gemildert worden. Da es aber auch einige Firniſſe angreift, ſo iſt es etwas gefährlich. Das beſte Waſſer zum Aezen wird aus abgezogenem Weineßig, Salmiak, gemeinem Salz und Grünſpan gemacht. Der Eßig wird in

*) S. Gründen; Abzeichnen; Radiren; Firnis.

in einen wohl glaſurten, oder beſſer in einen porcellainen Topf gegoſſen, darin auch die andern Materien, nachdem man ſie klein geſtoßen, die beyden erſten jede zu ſechs Theilen, der Grünſpan aber zu vieren, geſchüttet werden. Dieſe Miſchung wird bey gutem Feuer ein paarmal aufgekocht und wohl umgerührt; hernach abgeklärt und zum Gebrauch aufbehalten. Eine einzige Probe iſt hinreichend, um zu ſehen, ob dieſes Waſſer zu ſtark oder zu ſchwach iſt. Im erſten Fall gießt man mehr Eßig zu.*)

Die Aezkunſt iſt neuer, als die Kunſt, mit dem Grabſtichel in Kupfer zu ſtechen. Einige ſchreiben die Erfindung derſelben dem Albrecht Dürer zu. Die Sache iſt aber ungewiß. Einer der erſten, die ſich darin hervor gethan haben, iſt Simon Friſius, ein Holländer. Er führte die Nadel mit großer Fertigkeit, und kam dem Feinen des Grabſtichels ſehr nahe. Abraham Boſſe hat in einem beſondern Werke die Handgriffe dieſer Kunſt beſchrieben.**) Eine umſtändliche Beſchreibung derſelben findet man auch in dem franzöſiſchen Dictionaire encyclopedique.

Dieſe Erfindung iſt beynahe noch wichtiger als die Kunſt, mit dem Grabſtichel zu ſtechen. In der Zeit, da eine Tafel durch dieſe letztere Art fertig wird, kann man beynahe hundert geäzte Tafeln verfertigen. Dadurch wird alſo die Ausbreitung der Kunſt ſehr erleichtert. Und da jeder, der gut zeichnen kann, in kurzer Zeit die Aezkunſt vollkommen lernt, ſo ſind die Mahler ſelbſt im Stande, ihre Werke in Kupfer zu bringen, die denn unſtreitig mehr von dem urſprünglichen Geiſt und der Originalvollkommenheit behalten, als wenn ſie von andern ängſtlich nachgemacht werden. Dergleichen von den Mahlern ſelbſt geäzte Stüke werden von Kennern allemal denen vorgezogen, die blos von Kupferſtechern verfertigt ſind. Hiezu kömmt noch dieſer wichtige Vortheil, daß die Radirnadel allemal mit mehr Freyheit geführt wird, und eine größere Mannigfaltigkeit der Charaktere des Zeichnens ausdrüken kann, als der Grabſtichel. Die Zeichnung der Nadel kann der Natur des Gegenſtandes beſſer angemeſſen werden, als die Stiche des Grabſtichels.

Gewiſſe Sachen, die der Grabſtichel niemals mit ihrem gehörigen Charakter darzuſtellen weiß, beſonders Landſchaften, Viehſtüke und alles, wo viel Rauhes, Mattes und Abgebrochenes vorkömmt; wo freye oder unbeſtimmte Umriſſe mit beſtändig veränderten Krümmungen nöthig ſind; da wird allemal mit der Nadel vollkommener gearbeitet, als mit dem Grabſtichel. Wenn alſo ein Gemählde, das ſich durch eine freye und feurige Zeichnung, durch einen ſehr natürlichen Charakter, durch eine mehr geiſtreiche, als verfloſſene, Haltung und Harmonie hervor thut, ſoll in Kupfer gebracht worden, ſo iſt das Aezen dem Stechen allemal vorzuziehen. Aber die geſtochenen Platten haben vor den geäzten dieſen Vortheil, daß ſie mehr gute Abdrüke geben. Denn von einer gut geſtochenen Platte muß man ſechs bis achthundert haben, da die geäzten ſchon im vierten Hundert merklich abnehmen.

Ferner muß man auch wieder geſtehen, daß durch bloßes Aezen viel Gemählde, in Abſicht auf die Haltung und Harmonie, niemals vollkommen können dargeſtellt werden; denn zu geſchweigen, daß gewiſſe ganz feine und leichte Dinge der Gefahr des Aezens nicht können überlaſſen werden, ſo kann man auch den

*) S. Diction. de peinture par Mr. l'Abbé Pernety. Art. Eau forte.

**) La Manière de graver à l'eau forte et au burin par Abrah. Boſſe, revûe et augmenté par Mr. Cochin le fils.

ſtarken Theilen in den Vorgründen durch das bloße Aezen ſelten die nöthige Stärke geben. Die Hülfe des Grabſtichels iſt dabey unvermeidlich. Die vollkommenſten Kupferſtiche ſind alſo unſtreitig diejenigen, worin beyde Arten, je nachdem es die verſchiedenen Theile des Gemähldes erfodern, verbunden werden.

Die Künſtler, deren geäzte Platten am höchſten geſchäzt werden, ſind unter den ältern, Peter Teſta, Salvator Roſa, die Carrache, Rembrand, Matthäus Merian, Stephan della Bella, Callot, Hooghe, le Clerc; unter den neuern, Cochin und die deutſchen Künſtler, Schmidt, der eben ſo fürtrefflich in der Radirnadel, als im Grabſtichel iſt; Meil, deſſen eigene Manier eben ſo angenehm iſt, als ſeine Erfindungen geiſtreich ſind; Oeyſer in Leipzig, der eine ſanfte und ſehr gefällige Art zu radiren beſitzt. Vorzüglich aber ſind die geäzten kleinen Stüke von Daniel Chodowiecky, wegen der ſchönen Zeichnung und des höchſt lebhaften und richtigen Ausdruks, hochzuſchätzen.

* *

Ausführlicher handelt von der Aezkunſt der Traité des manières de graver en taille douce ſur l'airain par le moyen des eaux fortes, par Abr. Boſſe, Par. 1645. 8. vermehrt durch den jüngern Cochin, Par. 1745. 8. deutſch, nach der erſten Ausg. durch Andr. Böckler, unter dem Titel: „Radier- und Aezkunſt,“ Nürnberg 1652. 1745. 8. nach der letzten, durch C. Th. Nitzſche: „Die Kunſt in Kupfer zu ſtechen“ ... Dresden 1765. 8. — die Ars pictoria, or an Academy, treating of Drawing ... Etching, by Alex. Browne, Lond. 1669 und 1675 fol. S. 97 u. f. — — Die Erfindung des Aezens wird Albrecht Dürer zugeeignet, und fällt alſo ein halbes Jahrhundert ſpäter, als die Erfindung des eigentlichen Kupferſtechens. Hr. v. Murr (Journ. zur Kunſtgeſch. Nürnb. 1775 u. f. 8. 2. 240.) führet einen, von jenem Künſtler, im Jahr 1512 geäzten H. Hieronymus an. J. Fried. Chriſt (Anzeige und Auslegung der Monogr. Leipz. 1747. 8. S. 123) und Meermann (Orig. Typogr. C. IX. S. 256) glauben, die Kenntniß dieſer Kunſt ſchon Dürers Lehrer, Mich. Wolgemut, zuſchreiben zu können. Die Italiener haben verſucht, den Deutſchen den Ruhm der Erfindung ſtreitig zu machen; allein ihr erſter darin bekannter Künſtler, Franc. Parmigiano, hat wahrſcheinlicher Weiſe nicht ehe, als um das Jahr 1530 darin gearbeitet. Der Zeitpunkt, in welchem der Grabſtichel zuerſt bey geäzten Arbeiten gebraucht worden, läßt ſich vielleicht nicht genau beſtimmen; aber, in dem laufenden Jahrhundert verband ein engliſcher Künſtler, Georg White, zuerſt das Aezen mit der ſchwarzen Kunſt. Mehrere Nachrichten über die Geſchichte der Aezkunſt, und der Künſtler, ſind, auſſer in den eben angeführten Werken, in der Sculptura: or hiſtory and art of Chalcography and Engraving in Copper, by John Evelyn, Lond. 1662. 1755. 8. — in dem Comminciamento e progreſſo dell' arte d'intagliare in rame, colle vite di molti de' più eccellenti maeſtri della ſteſſa profeſſione, da Fil. Baldinucci, Fir. 1686. 4. — in dem abregé hiſtor. de l'origine et des progrès de la gravure .... par le Major H(umbert) Berl. 1752. 8. — in den notizie iſtoriche degli indagliatori, Opera di Giov. Gori Gandellini, Ven. 1767. fol. Siena 1771. 8. 3 B. — in dem Diction. des Graveurs anc. et modernes ... avec une notice des principales eſtampes qu'ils ſont gravés ... par Franc. Baſan, Par. 1767. 8. 3 Th. — in den Nachrichten von Künſtlern und Kunſtſachen, Leipz. 1768-1769. 8. 2 B. — in Joh. Caſp. Füeßlin raiſonnirendem Verzeichniß der vornehmſten Kupferſtecher und ihrer Werke, Zürich 1771. 8. — in der Idée générale d'une collection complète d'eſtampes (vorzüglich S. 234) Lipſ. 1771. 8. und in andern, bey dem Art.

Art. Kupferſtecherey angezeigten Werken, zu finden. — Von den Eigenheiten des Aezens, ſeinen Vorzügen und Nachtheilen, in Vergleichung mit den übrigen Arten der Kupferſtecherey wird in dem Eſſay on Prints . . . Lond. 1767. 8. deutſch, von J. J. Volkmann, Leipz. 1768. 8. (Chap. 2. S. 48 der zweyten engliſchen Ausg.) gehandelt. — —

1. Die vorzüglichſten, in mahleriſcher Manier, geäzten Blatter ſind geliefert worden, unter den Deutſchen und Niederländern, von: Heinr. Cock († 1570) Egid. Sadeler († 1629) Pet. Paul Rubens († 1640) Paul Pontius (1630) Luc. Vorſtermanns (1630) Schelde Bolswert (1630) Pet. de Jode (1630) Wilh. Panneels (1630) Nic. Lauwerts (1640) Pet. Soutmann (1640) Corn. Schut (1640) Joh. Wilh. Baur († 1640) Joh. Seyderhof (1640) Joh. G. van Vliet (1640) Ant. v. Dyck († 1641) Joh. Fyt (1644) Joh. Both († 1651) Pet. v. Sompel (1650) Conr. Galle (1650) Wilh. v. d. Leeuw (1650) Hieron. Wittoweck (1650) Jac. Neefs (1650) Matth. Merian († 1661) Joh. v. d. Goyn († 1656) Franz Snyders († 1657) Ant. Waterloo (1660) Joh. Viſcher (1669. Catal. de l'œuvre de . . Jean Viſſcher, par R. Hecquet, Par. 1752. 12.) Corn. Viſcher (1660. Catal. des Eſtampes de Corn. Viſſcher, par R. Hecquet, Par. 1751. 12. und verbeſſert, als dritter Theil des Diction. des grav. anc. et mod. par Fr. Baſan. Par. 1767. 12.) Theod. v. Thulden (1662) Adr. v. d. Velde († 1672) Pet. v. Laar († 1673) Paul Rembrand v. Ryn († 1674. Cat. raiſonné de toutes les pieces qui forment l'œuvre de Remb. par MM. Gerſaint, Helle et Glomy, Par. 1751. 12. Supplem. par P. Yver, Amſt. 1756. 12. und Catal. de la . . . ſeule complete Collection des Eſtamp. de Remb. par Am. de Burgy, à la Haye 1759. 8.) Wenz. Holar († 1677. Deſcription of the works of . . . W. Hollar, by G. Vertue, Lond. 1752 und 1759. 4.) Carl du Jardin († 1678) Jac. Jordaens († 1678) Melch. Küſſel († 1683) Nic. Berghem († 1683. Beredeneerde Catal. van alle de Prenten van Nic. Berchem . . . door Hend. de Winter, Amſt. 1767. 8.) Adr. v. Oſtade († 1685) Joh. Heinr. Roos († 1685) Abr. Genoels († 1685) Herm. Zaftleeven († 1685) Th. Wyk († 1686) Dav. Teniers († 1690) Herm. Swanefeld († 1690) Joh. Jac. v. Sandrart († 1698) Ad. Frz. Boudewynns († 1700) Franz Ertinger (1702) Phil. Roos (1705) Rom. de Hooghe († 1708) Ger. Laireſſe († 1711) Joh. Luyken († 1712) Joh. Glauber († 1726) Joh. v. Hugtenburg († 1733) Frz. Ferg († 1740) Georg Ph. Rugendas († 1742) Joh. Fr. Beich († 1748) Marc. Tuſcher († 1751) Arn. Houbracken († 1770) Fr. Edm. Weirotter († 1771) Chriſt. W. Fr. Dietrich († 1774. Ein Verz. ſeiner Blätter in den Nachr. von Künſtlern und Kunſtſachen I. S. 128) Ge. Frd. Schmid († 1775) Chriſt. Lud. v. Hagedorn († 1780) Joh. Punt — Dav. Chodowiecki (ein Verz. ſeiner Blätter im 5ten u. f. Heften von Meuſels Miſcellaneen) Sal. Geßner — Geyſer — J. F. v. Götz — Angelika Kaufmann — Phil. Jac. Loutherburg — Joh. Wilh. und Joh. Heinr. Meil — Ad. Frd. Oeſer — Chr. Bernh. Rode — Joh. Ulr. Schellenberg — Heinr. Tiſchbein — Adr. Zingg u. a. m. — — Unter den Italienern, von: Auguſtino Veneziano († 1514) Marc. v. Ravenna (1540) Bat. Angeli, gen. Torbido (1560) Giombatiſta, Adamo und Giorgio Ghiſi von Mantua (1560) Paolo Caliari, Il Veroneſe († 1588) Auguſt. Caracci († 1602) Annib. Caracci († 1609) Feder. Barocci († 1612) Oraz. Borgiani († 1615) Bart. Schidone († 1616) Franc. Villamena († 1626) Guido Reni († 1642) Giov. Lanfranco († 1647) Piet. Teſta († 1648) Stef. della Bella († 1664. Cat. de l'œuvre d'Etienne della Bella par Jombert, Par. 1772 8.) Giov. Fr. Barbieri, Guercino gen. († 1666) Piet. Sante Bartoli († 1670) Giov. Ben. Caſtiglione († 1670) Salv Roſa († 1673) Giov. Fr. Grimaldi († 1680) Luc. Giordano († 1705) Carlo Maratti († 1713)

Marc,

Marc. Ricci († 1729) Piet. und Franc. Aquila (1730) Ceſ. Fantetti (1730) Piet. Ghezzi († 1755) Franc. Ludovico (1769) Giorb. Tiepolo († 1770) Franc. Bartolozzi — Bern. Bellotto, Canaletti gen. — Franc. Cunego — Giovb. Piraneſi — Giovb. Volpato. — — Unter den Franzoſen, von: Jacq. Callot († 1635. Callot führte einen harten Firniß bey der Aezarbeit ein, der aber wieder abgeſchaft worden iſt.) Jean Morin († 1650) Frc. Perrier († 1650) Nic. Chaperon († 1650) Pierre Daret (1650) Lor. de la Hire († 1656) Jean Boulanger (1660) Mich. Dorigny († 1665) Et. Bourdon († 1671) Et. Baudet († 1671) Caſp. Dughet († 1675) Cl. le Fevre († 1675) Jacq. Courtois († 1676) Abr. Boſſe († 1678) Gab. Pereile (1680) Jceab. und Ger. Scotin (1680) Nic. und Rob. Bonnart (1690) Iſr. Silveſtre († 1691) Frc. Tortebat († 1690) Claudia Stella († 1697) Eliſabeth Cheron († 1711) Et. le Clerc († 1714. Catal. de l' œuvre de Seb. Le Clerc, par Mr. Jombert, Par. 1774. 12. 2 B.) Ant. Wateau († 1721) Ant. Coypel († 1722) Louis Cheron († 1723) Frc. Joullain (1730) Bern. Picart († 1733) Jean Chret. Tremoilliere († 1739) Frc. Vivares (1750) Jean Ouvrier (1750) Desmarteaux (1750) Ch. Nic. Cochin († 1754) Jean B. Oudry († 1755) Jean Ph. Le Bas († 1760) Pierre Chedel († 1762) Jean Moyreau († 1762) Ph. Cl. Graf v. Caylus († 1765) Ch. Hutin († 1776) Frc. Baſan — Chr. Nic. Cochin (Catal. de l' œuvre d' eſtampes de Ch. Nic. Cochin, fils, par Mr. Jombert, P. 1770. 8) Ant. Marcenay Deguy — Rich. de St. Noe — Jean B. Le Prince († 1782) — — Unter den Engländern, von: Joſ. Goupi. Franc. Barlow († 1702) P. C. Canot († 1740) Will. Bailie (1750) Th. Worlidge († 1750) Art. Pond. († 1758) Ch. Knapton († 1760) Will. Hogarth († 1764. ein Verz. ſeiner Blätter in den Biograph. Anecdotes of Will. Hogarth, Lond. 1782. 8. deutſch, Leipz. 1780. 8.) Rich. Earlom — Will. Woolet — — Verzeichniſſe von (mehr oder weniger) Blättern verſchiedener der vorgenannten Künſtler finden ſich, auſſer einigen bereits angeführten Werken, (und mit Uebergehung der Verzeichniſſe von der Sammlung des Abt Marolles) in dem Cabinet des Singularites d' Architecture, de Peinture, Sculpture et Gravure ... par Florent le Comte, Par. 1699. 12. 3 B. — Deſcript. du Cabinet de Mr. Lorangère, par Mr. Gerſaint, Par. 1744. 8. — Catalogue du Cabinet du Chev. de la Rocque, von ebend. Par. 1745. 12. — Catal. raiſonné du Cabinet de Mr. de Fonspertuis, von ebend. Par. 1747. 8. — Catal. du Cabinet de Mr. Mariette, par (Frc.) Baſan, Par. 1755. 8. — Cat. raiſonné des eſtampes de Mr. de Julien, par P. Remy, Par. 1767. 12. — Dict. des Artiſtes, dont nous avons des eſtampes ... Leipſ. 1778. 8. T. I. conten. la Lettre A. — und in andern Werken mehr, deren ſämtlich wir, wenn das letztere vollendet wird, überhoben ſeyn können. —

Alcäus.

Ein griechiſcher Dichter aus der Inſel Lesbos, der um die Zeit der 44 Olympias mit der Sappho zugleich gelebt. Er hat lyriſche Gedichte geſchrieben, von denen nur wenige Stellen dem Untergang entriſſen worden. Er muß einer der fürtrefflichſten Dichter geweſen ſeyn. Horaz ſagt von ihm:

> Et te ſonantem plenius aureo
> Alcaee plectro — — —
> — — —
> Mirantur umbrae dicere.*)

Er hat dem Geſchmak ſeiner Zeit und ſeines Landes zufolge viel Trinklieder und Liebeslieder gemacht.

> Liberum et Muſas Veneremque
> et illi
> Semper

*) L. II. od. 13.

Semper haerentem puerum canebat.*)

Allein dieß war nicht des Dichters einziges Verdienſt. Die Neigung, von Wein und Liebe zu ſingen, war bey ihm mit höhern Geſinnungen verbunden. Seine Muſe mußte ihm gegen die Tyranney des Perianders ihre Dienſte leiſten, und auch gute Sitten befördern helfen. Dieſe Nachricht giebt Quintilian von ihm: In parte operis aureo pleſtro merito donatur, qua tyrannos inſectatur. Multum etiam moribus confert — — in luſus et amores deſcendit, *maioribus tamen aptior.***) Es ſcheint, daß ſeine Art zu denken der ernſthaftern Muſe angemeſſener geweſen, als der ſchwelgeriſchen und verbuhlten, und daß er dieſer nur in luſtiger Geſellſchaft und beym Trunke gedienet. Denn Athenäus ſagt ausdrüklich, er habe ſeine Lieder in der Trunkenheit geſchrieben.†)

Die Alcäiſche Versart hat von dieſem Dichter den Namen bekommen. Sie beſteht aus vier Zeilen. Die beyden erſten ſind in der erſten Hälfte jambiſch, in der andern dactyliſch; die dritte Zeile iſt ein vierfüßiger jambiſcher Vers, und der vierte hat zwey Dactylen und zwey Trocheen. In dieſer Versart iſt die Ode des Horaz geſchrieben, die alſo anfängt:

Aequam memento rebus in arduis.††)

Es ſind noch verſchiedene andre Dichter dieſes Namens geweſen, von welchen Bayle in ſeinem Wörterbuch die Nachrichten geſammelt hat.

* *

Die von Alcäus übrigen, wenigen Fragmente hat Mich. Neander in ſeiner Gnomologia ſiue Ariſtologia Pindarica, Baſel 1556. 8. zuerſt, — vollſtändiger aber Fulv. Urſinus 1568. 8. in der Sammlung der gr. Dichterinnen herausgegeben; auch finden ſie ſich in der Sammlung der Poet. Graec. Gen. 1614. u. a. a. O. m. — Franzöſiſch überſetzt ſind ſie mit andern Fragmenten gr. Dichter unter dem Titel: Les ſentences illuſtres des Poetes . . . grecs et latins, Par. 1580. 12. herausgekommen. — Litterariſche Notizen über den Alcäus finden ſich bey dem Fabricius, Bibl. Graec. L. II. c. XV. p. 563. —

*) L. I. od. 32.
**) Inſt. Lib. X. c. 1.
†) Deipnoſ. L. X.
††) L. II. od. 3.

Alcove.

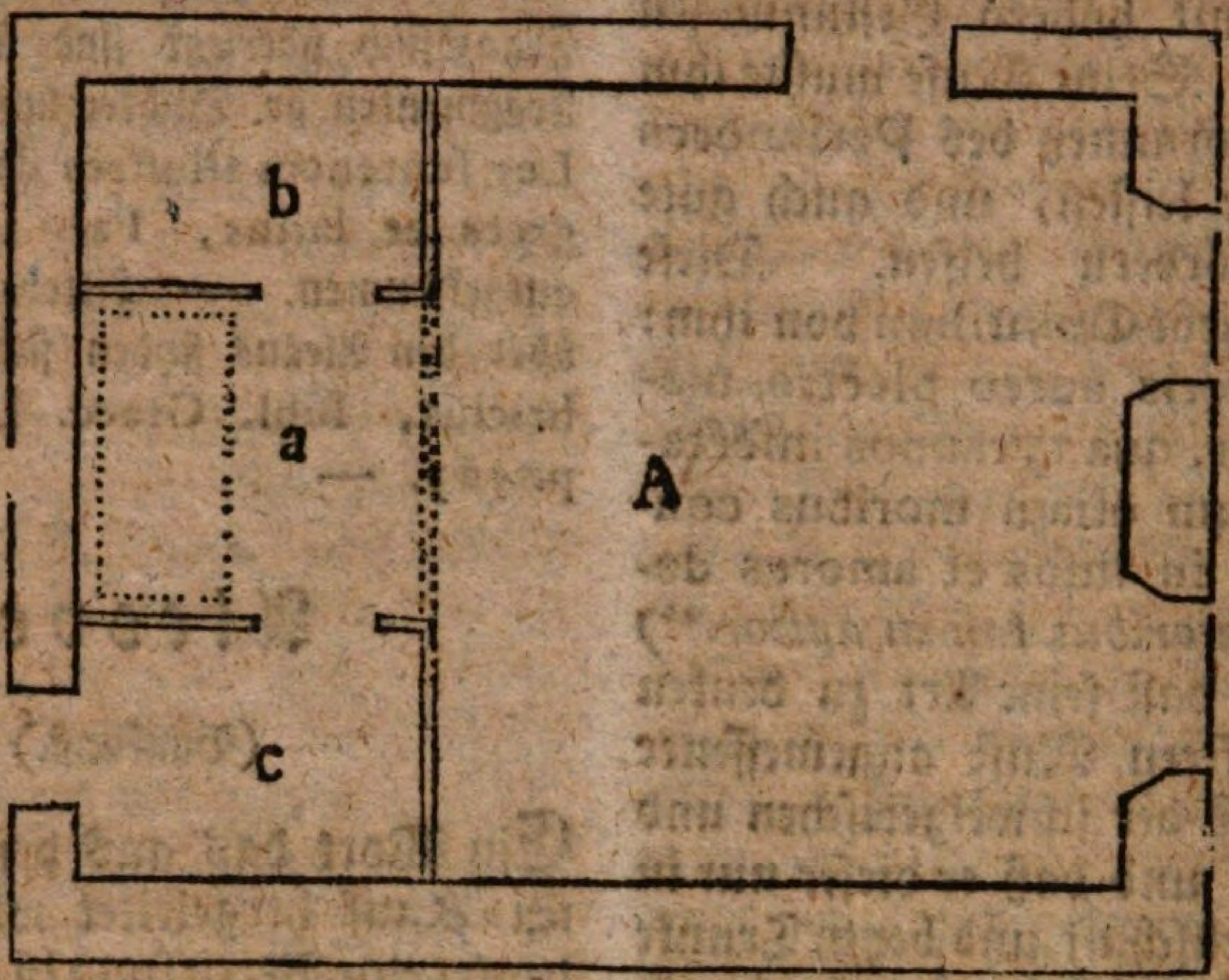
(Baukunſt.)

Ein Wort das aus dem Arabiſchen El-Kauf hergeleitet wird. Es bedeutet eine Vertiefung in einer Mauer, oder einen beſondern abgeſchlagenen Raum eines Zimmers, darin ein Bette ſtehen kann. Der Alcove dienet dazu, daß ein Schlafzimmer reinlich gehalten wird, indem das Bette und die andern dazu gehörigen Anſtalten dadurch vom Zimmer abgeſondert werden. Die gewöhnliche Art, die Alcoven anzubringen, iſt folgende:

In einem etwas tiefen Zimmer wird den Fenſtern gegen über von Tafelwerk ein Verſchlag, entweder gerade, oder nach einer ausgeſchweiften Linie, gemacht, ſo daß der abgeſchlagene Raum ſieben bis neun Fuß tief wird. Dieſer Verſchlag bleibet in der Mitte zum Eingang in den Alcove offen, und bekommt da eine Fenſterthür, oder auch nur einen Vorhang. Zu beyden Seiten des Alcovens werden noch kleinere Verſchläge gemacht, die zu Nachtbequemlichkeiten und zu kleinen Garderoben dienen können. Dabey iſt es eine große Bequemlichkeit, wenn einer dieſer Verſchläge einen kleinen

Ausgang bekommen kann. An der Deke des Zimmers wird das Geſims, ſo wie es an den andern Wänden des Zimmers iſt, auch an dem Verſchlag gezogen.

Hiebeyſtehende Figur wird dieſes deutlich machen. A iſt das Zimmer, a der den Fenſtern gegen über liegende Alcove, b und c kleine Verſchläge neben demſelben.



Wenn der Eingang zu dem Alcove ſehr weit iſt, ſo pflegt man ihn auch durch ein Dokengeländer von Holz abzuſchließen, an welchem ein Stük wie eine Thür auf und zu geht. Kleine Alcoven ſind zum täglichen Gebrauch nicht zu empfehlen, weil es nicht wol möglich iſt, friſche Luft hinein zu bringen, die doch eine zur Geſundheit ſo nothwendige Sache iſt.

Alexandriniſcher Vers.

Ein ſechsfüßiger jambiſcher Vers, der insgemein nach der ſechsten Sylbe einen männlichen Abſchnit, und nach deutſchem Gebrauch wechſelsweiſe zwey weibliche und zwey männliche Ausgänge hat, wie aus folgender Stelle zu ſehen iſt:

Nicht den, der viel beſitzt, den ſoll man ſelig nennen;
Der das, was Gott ihm ſchenkt, recht mit Vernunft erkennen,
Und Armuth tragen kann, und fürchtet Schand und Spott,
Die er ihm ſelber macht, noch ärger als den Tod.
Opiz.

Dieſer Vers iſt eine Erfindung neuerer Zeiten. Denn obgleich der ſechsfüßige jambiſche Vers den griechiſchen Trauerſpieldichtern ſehr gewöhnlich iſt, ſo iſt er doch von dieſem ganz unterſchieden; weil er ſich nicht ſo, wie er, durch den Abſchnit in zwey gleiche Theile ſchneidet. Faſt alle heutigen Abendländer haben dieſen Vers angenommen, und brauchen ihn zu etwas langen, lehrenden oder erzählenden Gedichten; deßwegen wird er auch der heroiſche Vers genennt. Seinen Urſprung leitet man insgemein von einem erzählenden Gedichte her, Alexander der Große, genennt, daß im zwölften Jahrhundert in franzöſiſcher Sprache von vier Verfaſſern, deren einer Alexander von Paris hieß, geſchrieben worden iſt. Dieſes ſoll das erſte Gedicht in zwölfſylbigen Verſen geweſen ſeyn; da die ältern Romanzen achtſylbige hatten.*)

Es

*) S. Verſuch über Popens Genie und Schriften, gegen dem Ende des V. Abſchn.

Es iſt von verſchiedenen Kunſtrichtern angemerkt worden, daß dieſer Vers, ſo wie wir ihn beſchrieben haben, etwas langweilig und unbequem ſey, auch in der Folge einen ekelhaften Gleichton in das Gedicht bringe; zumal, wenn man, wie einige ganz unüberlegt rathen, mit jedem Vers einen Sinn der Rede ſchließt. Opiz und die beſten Dichter nach ihm, haben dieſem Mangel dadurch etwas abzuhelfen geſucht, daß ſie den Schluß des Sinnes an verſchiedene Stellen, bald im zweyten, bald im dritten Vers, oder noch weiter hinaus geſetzt haben. Eben aus dieſem Grunde haben einige den Abſchnit geſetzt. Gewiß iſt es, daß viel Kunſt dazu gehört, dieſen Vers in die Länge erträglich zu machen.

Er ſcheinet ſich zu Lehrgedichten, wo beſtändig wichtige und neue Begriffe den Geiſt rühren, noch beſſer zu ſchiken, als zur Epopee; wo es unmöglich iſt, den Geiſt oder das Herz in jedem einzeln Vers hinlänglich zu beſchäfftigen; wo es nothwendig Stellen geben muß, die matt ſeyn würden, wenn nicht der Wohlklang des Verſes ſie etwas erhöhte.

Am ſchlechteſten wird dieſer Vers, wenn der Abſchnit ſich mit dem Ende reimt. Denn dadurch wird er in zwey halbe Verſe getheilet, und man kann nicht mehr wiſſen, ob man kurze ſechsfüßige Jamben oder Alexandriner hört. Herr Duſch hat eine Veränderung in demſelben angebracht, indem er ihm weibliche Abſchnite gegeben:

Wie zärtlich klagt der Vogel und ladet durch den Hayn,
Den kaum der Lenz verjüngert, ſein künftig Weibchen ein!
Doch, wenn durchs heiße Feld die Sommerwinde keichen,
Das Laub ſich dunkler färbt, die dürren Aehren bleichen;
So endigt Vaterſorge die Tage des Geſangs,
Und Fleis beſetzt die Stunden des ſüßen Müßiggangs!

Wiſſenſch. VII. Buch.

* *

Eine Veränderung in dem Abſchnitte des Alexandriners ſchlug J. El. Schlegel (Schreiben über die Komödie, W. 3. S. 89) vor, um ihn mannichfaltiger zu machen. — Auch gehört hierher, was Hr. Ramler (in ſ. Batteux 1. S. 182 u. f. n. A.) von den jambiſchen Versarten überhaupt, — Joh. Ad. Schlegel (in ſ. Abhandlungen bey dem Batteux 2. S. 477) von dem Alexandriner — Hr. Klopſtock in dem erſten Fragment über Sprache und Dichtkunſt, Hamb. 1779. 8. (S. 11 u. f.) von der Eigenheit der jambiſchen Versart, Hr. Bürger (in dem d. Merkur, Octobr. 1776. S. 45 u. f.) zu Gunſten derſelben, (vergl. mit N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. 22. S. 58) ſagt. —

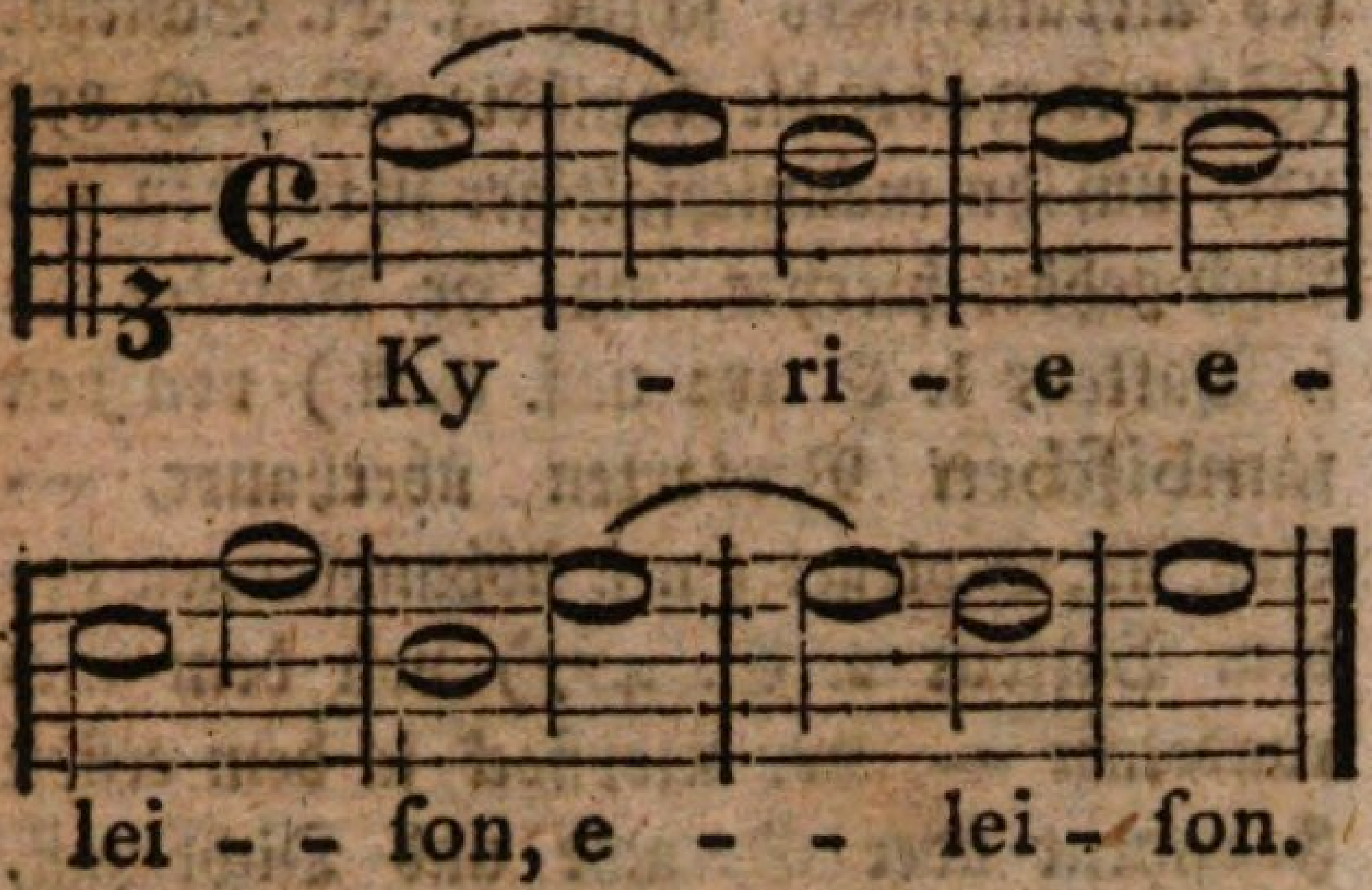
Alla Breve.

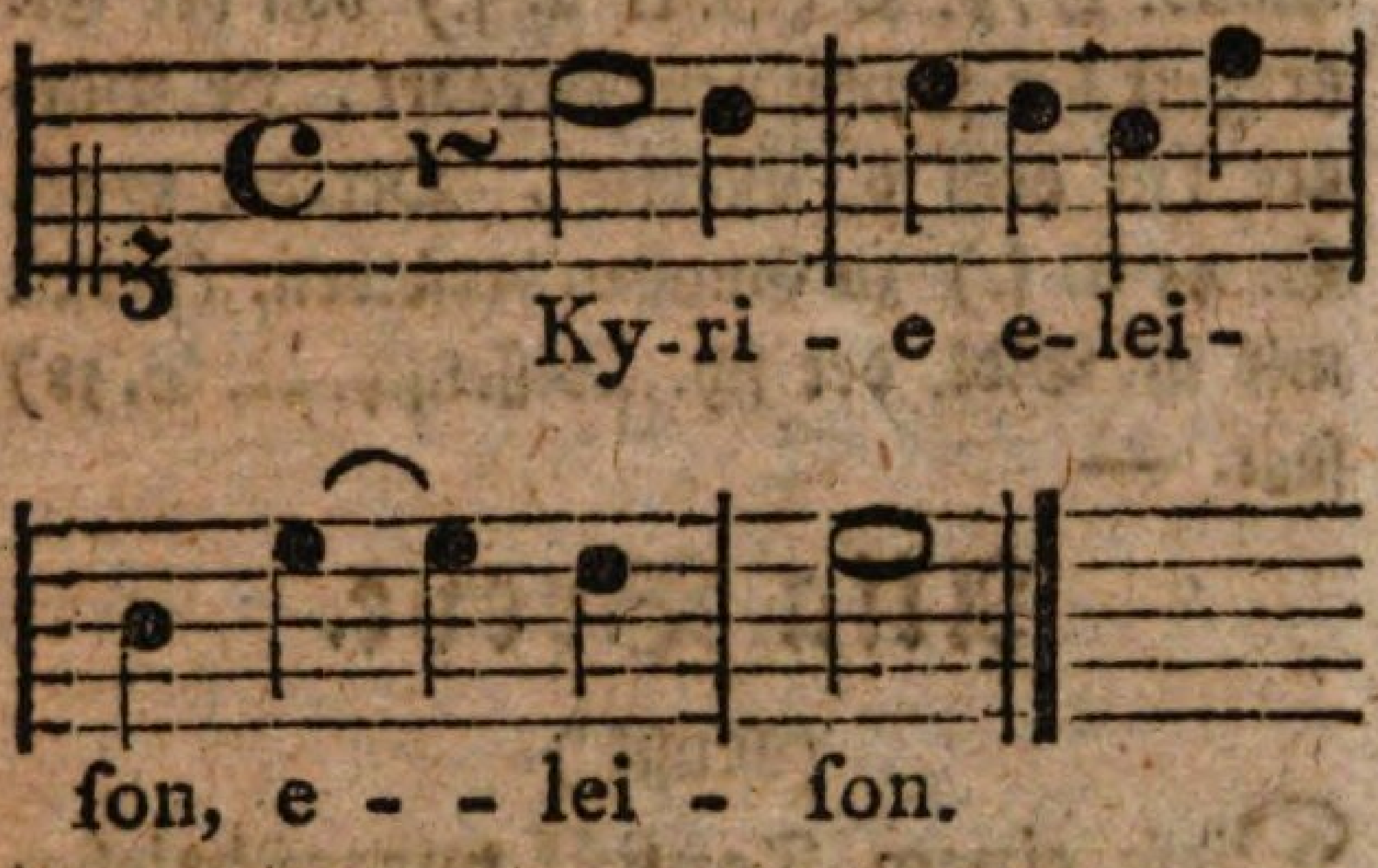
(Muſik.)

Dieſe einem Tonſtük vorgeſchriebenen Worte bezeichnen eine beſondre Gattung der Bewegung, wodurch ein Takt gerade noch einmal ſo geſchwind muß geſpielt werden, als ſonſt zu geſchehen pflegt: nämlich eine ganze Taktnote ſo geſchwind als ſonſt eine halbe, eine halbe ſo geſchwind wie ein Viertel. Der Allabrevetakt beſteht alſo eigentlich aus einer ganzen oder zwey halben Taktnoten, die aber eben ſo geſchwind geſungen werden, als wenn es zwey Viertel wären. Dadurch bekömmt alſo der ganze Geſang nicht nur einen ſchnellen Gang, ſondern gleiche Füße, die alle aus zwey Zeiten beſtehen, einer ſchweren und einer leichten —◡ | —◡ |, welches den Geſang einfacher und ernſthafter macht, als wenn er eben ſo geſchwind durch kürzere Noten wäre vorgetragen worden. Folgendes Beyſpiel wird die Sache klar machen, da derſelbe

Geſang

Geſang im erſten Beyſpiel im Allabrevetakt, der durch das Zeichen ₵ oder durch 2, oder auch alſo: ₵2, angedeutet wird, im andern aber nach dem gemeinen Takt, deſſen Zeichen C iſt, geſetzt worden.





In dem erſten Geſang werden alle Sylben, welche auf die erſten Noten eines Takts kommen, durchaus gleich ſchwer oder mit gleich ſtarken Accenten ausgeſprochen, alſo ſind ſechs ſolche ſchwere Accente in dem Geſange; da in dem andern nur viere ſind, ky, e, ſon, ſon, indem die, welche auf die dritte Note jedes Takts fallen, ob ſie gleich auch einen Accent haben, dennoch weniger Nachdruk bekommen;*) woraus leicht abzunehmen iſt, daß der Allabrevetakt dem Geſang einen andern Charakter giebt.

Es giebt aber auch Fälle, wo den Tonſtüken das Zeichen des Allabreve ₵ vorgeſetzt wird, blos um anzuzeigen, daß jeder Note nur die Hälfte der ihr ſonſt gewöhnlichen Dauer müſſe gegeben werden. Dadurch erhält man eine Abkürzung im Schreiben, da man eine ſolche Note ♩ anſtatt dieſer ♪ ſetzen kann. Das eigentliche wahre Allabreve hat durchgehends halbe Taktnoten, und wird deßwegen am beſten durch 2 angedeutet.

*) S. Zeiten.

Allegorie.

(Redende und zeichnende Künſte.)

Ein natürliches Zeichen, oder ein Bild, in ſo fern es an die Stelle der bezeichneten Sache geſetzt wird. Sowol in der Rede, als in den zeichnenden Künſten werden aus mancherley Abſichten Gegenſtände dargeſtellt, durch welche andre Dinge vermittelſt der Aehnlichkeit, die ſie mit jenen Gegenſtänden haben, können erkennt werden. Das bekannte Sprüchwort: Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm, ſtellt uns einen Gegenſtand aus der körperlichen Welt vor, durch welchen wir eine andre Sache errathen ſollen; nämlich, daß Kinder gemeiniglich nach den Aeltern arten. Wenn das Bild und das Gegenbild zugleich dargeſtellt werden: ſo hat man eine Vergleichung oder ein Gleichnis; wird aber das Gegenbild ganz weggelaſſen, ſo hat man die Allegorie.

Dieſe Verwechslung des Bildes mit ſeinem Gegenbild wird auf mancherley Weiſe veranlaſſet. Sie geſchieht aus Noth, wenn es nicht möglich iſt, die bezeichnete Sache ſelbſt darzuſtellen, wie in dem Falle, da die zeichnenden Künſte allgemeine Begriffe darſtellen ſollen, die kein Gegenſtand des Geſichts ſind: aus Vorſichtigkeit, wenn man ſich nicht getraut, die Sache ſelbſt vorzulegen, und ſie lieber will errathen laſſen; wie in dem Falle, da Horaz den Römern einen neuen bürgerlichen Krieg

abrathen will, und aus Vorſichtigkeit blos ein Schiff anredet, dem er die Gefahr zu ſcheitern vorſtellt: *) aus äſthetiſchen Abſichten, der Vorſtellung vermittelſt des Bildes mehr Klarheit, oder mehr Nachdruk, oder überhaupt mehr äſthetiſche Kraft zu geben. Wenn Haller ſagt:

Nach deinen Raupenſtand und einen Tropfen Zeit,
Den nicht zu deinem Zwek, die nicht zur Ewigkeit;

ſo drükt er durch dieſe allegoriſchen Bilder das, was er von der eigentlichen Beſtimmung und Kürze des gegenwärtigen Lebens hat ſagen wollen, ſehr viel kürzer, nachdrüklicher und ſinnlicher aus, als es ohne Allegorie hätte geſchehen können.

Wir wollen zuerſt die Allegorie in den redenden Künſten betrachten.

Hier ſind dreyerley Dinge zu unterſuchen. Die Beſchaffenheit und Würkung der Allegorie überhaupt; ihre verſchiedenen Gattungen; jeder Gattung beſondere Beſchaffenheit und Anwendung; endlich die Quellen, woraus ſie geſchöpft werden.

Ueberhaupt liegt in jeder Allegorie ein Bild, aus welchem die Sache, die man ſagen will, beſtimmt und mit Vortheil kann erkennt werden. Beſtimmt und mit Gewißheit; weil ſonſt die Allegorie ein Räthſel: mit Vortheil; weil ſie ſonſt unnütz wäre. Daher entſtehen die zwey weſentlichen Eigenſchaften der Allegorie: die genaue Aehnlichkeit zwiſchen dem Bild und dem Gegenbilde; damit dieſes durch jenes ſich dem Verſtande ſogleich darſtelle; und die äſthetiſche Kraft des Bildes, durch deren beſondere Beſchaffenheit die Art der Allegorie beſtimmt wird. Was hier über die Aehnlichkeit und die äſthetiſche Kraft der Allegorie anzumerken wäre, iſt bey der allgemeinen Betrachtung der Bilder angeführt worden, und hier nicht zu wiederholen.*) Außer dieſen weſentlichen Eigenſchaften der allegoriſchen Bilder muß die Allegorie noch zwey andre haben: ſie muß weder zu weit getrieben, noch einen Zuſatz von dem eigentlichen Ausdruk haben. Beydes giebt ihr etwas Ungereimtes. Die Alten haben den menſchlichen Körper die kleine Welt **) genennt. Die Allegorie iſt richtig; wer ſie aber ſo brauchen wollte, daß er die Aehnlichkeit über die weſentlichen Theile der Vergleichung ausdehnte; wer dieſer kleinen Welt ihre Planeten, Berge und Thäler, Einwohner, geben wollte, der würde die Allegorie ins Lächerliche ausdehnen. So könnte man die fürtreffliche Allegorie des Plato, in welcher die Leidenſchaften mit Pferden, die vor einen Wagen geſpannt ſind, die Vernunft aber mit dem Kutſcher, verglichen werden, durch die weite Ausdehnung gänzlich verderben; denn weder die Teichſel des Wagens, noch deſſen Räder, noch andre in dem Bild vorkommenden Theile haben ihr Gegenbild in der Seele. Es iſt demnach bey jeder Allegorie wol in Acht zu nehmen, daß dieſe Nebenſachen, denen im Gegenbild nichts entſpricht, entweder gar nicht genennt, oder doch nicht mit Nachdruk angezeiget werden.

Ein eben ſo ungeſchikter Fehler iſt es, wenn die Allegorie nur halb ausgeführt wird, und ſich mit dem eigentlichen Ausdruk endiget. Pope ſagt ganz fürtrefflich: Trinke mit vollen Zügen aus der Pieriſchen Quelle, oder laſſe ſie ungekoſtet. Hier berauſchen mäßige Züge, und nur ein ſtarkes Trinken macht wieder nüchtern.†) Wie lächerlich wäre es,

*) Horat. Od. L. I. od. 14.

*) S. Bild.

**) Microcoſmus.

†) Drink deep or taſte not the pierian ſpring!

es, wenn man die Allegorie ſo endigen wollte: Hier berauſchen mäßige Züge, aber ein ſtarkes Trinken vollendet die Gründlichkeit der Erkenntnis *.

Endlich muß das Bild rein, und nicht aus mehrern Gegenſtänden zugleich zuſammen geſetzt ſeyn. Eine Sache könnte durch mehr als ein Bild dem anſchauenden Erkenntnis vollkommen dargeſtellt werden; aber die Vermiſchung zwey ſolcher Bilder in eins macht verwirrt. Man muß nicht, wie Quintilian *) ſich ausdrukt, mit Sturm anfangen, und mit Feuerflammen aufhören. Dieſes iſt von der Beſchaffenheit der Allegorie zu merken.

Die Würkung der Allegorie iſt überhaupt eben die, welche jedes Bild hat; daß ſie abgezogene Vorſtellungen dem anſchauenden Erkenntnis ſinnlich darſtellt. Nur hat ſie dieſen Vortheil in einem höheren Grad, als die andern Gattungen der Bilder, weil ihr die Kürze, die aus Weglaſſung des Gegenbildes entſteht, eine größere Lebhaftigkeit giebt, und weil aus eben dem Grunde die ganze Aufmerkſamkeit erſt blos auf die genaue Vorſtellung des Bildes gerichtet iſt, das Gegenbild aber hernach deſto genauer und ſchneller in ſeiner vollen Klarheit da ſteht. Wollte man dieſe ſchöne Allegorie

— Mir ward der Becher voll Wermuth,
Kaum am Rande mit Honig beſtrichen, zu trinken gegeben; **)

in ein Gleichnis verwandeln, ſo würde ſie viel von ihrer Lebhaftigkeit verliehren. Sie iſt alſo die kräftigſte Art des Bildes. Daher denn auch die Gleichniſſe, die der Allegorie am nächſten kommen, die lebhafteſten ſind. *)

Von dem Gebrauch der Allegorie iſt überhaupt zu merken, daß man ihn nicht übertreiben müſſe. Sie iſt, als eine Würze, ſparſam zu brauchen: ihr Ueberfluß würde den Geſchmak für das Einfache ganz benehmen; zu geſchweigen, daß die Anhäufung der Bilder den Geiſt verwirrt, und, anſtatt einer großen Klarheit, zulezt ein verworrenes Gemenge ſinnlicher Gegenſtände zurük läßt. In dieſen Fehler iſt der ſonſt ſo fürtrefliche Young in ſeinen Nachtgedanken nur gar zu oft gefallen.

Nach dieſen allgemeinen Anmerkungen können wir die beſondern Arten der Allegorie betrachten, die aus der Verſchiedenheit des Endzweks oder der Würkung derſelben, entſtehen.

Allem Anſehen nach hat die Nothwendigkeit den Gebrauch der Allegorie eingeführt. Als die Sprache noch keine Wörter hatte, allgemeine Begriffe auszudrüken, gab man einem heftigen und rachgierigen Menſchen den Namen eines Hundes, oder eines andern Thieres, an dem man ähnliche Eigenſchaften entdekt hatte. Damals war die Abſicht der Allegorie blos, den Ausdruk der Sache möglich zu machen. Dergleichen Allegorien ſind häufig in der Sprache geblieben, und haben gänzlich die Art der eigentlichen Ausdrüke angenommen.

Der nächſte Gebrauch derſelben wird in der Abſicht gemacht, daß die ganze Vorſtellung der Sache, ohne eine beſondere äſthetiſche Kraft anzunehmen, eine feinere Wendung bekomme, daß ſie auf eine von der gemeinen Art ſich unterſcheidende Weiſe geſagt werde; wodurch demjenigen, mit dem man redet, gleichſam ein Compliment gemacht wird. Dieſe

* There ſhallow draughts intoxicate the brain
And drincking largely ſober us again.
Eſſai on Criticiſm. v. 218.

*) Inſt. Or. VIII. 6; 50.

**) Bodmers Jacob im IV. Geſang.

*) S. Gleichnis.

Dieſe Abſicht hat Virgil in einigen ſeiner Eklogen gehabt. Der Dichter hätte ſeine Dankbarkeit gegen den Auguſtus, und alles, was er ſonſt durch dieſe Allegorien ſagt, eben ſo nachdrüklich, und noch ſtärker, geradezu ſagen können; aber ſo fein und mit ſo gutem Wiz nicht, als es durch die Allegorie geſchehen iſt. Dergleichen Wendung nehmen geiſtreiche Perſonen allemal, wenn ſie jemand loben oder tadeln wollen. Geradezu hat beydes etwas gar zu gemeines.

Noch wichtiger wird der Gebrauch der Allegorie, wenn zu der feinen Wendung noch die Abſicht hinzukömmt, das Gegenbild oder den Sinn der Allegorie ſo lange zu verbergen, bis das Urtheil darüber vor dem Einfluß aller Verblendung geſichert iſt; welches man auf eine ähnliche Weiſe auch durch die äſopiſche Fabel erhält. Von dieſer Art iſt die bekannte Rede, wodurch der Conſul Menenius Agrippa, das römiſche Volk in einem Aufruhr beſänftiget hat.*)

In dieſen beyden Arten kömmt es nicht auf eine vollkommene, ſich auf die Nebenumſtände erſtrekende Aehnlichkeit an. Jeden beſondern Umſtand darin bedeutend machen wollen, würde die Allegorie in ein Kinderſpiel verwandeln. Es iſt zur Abſicht hinlänglich, wenn die Sache, die man ſagen will, nach dem Hauptſaz anſchauend in dem Bilde liegt.

Man braucht bisweilen die Allegorie in der Abſicht, der Vorſtellung, ohne andre Vortheile, blos Klarheit oder Sinnlichkeit zu geben, damit ſie faßlicher und unvergeßlicher bleibe. Was Haller ſehr kurz auf eine philoſophiſche Art mit dieſen Worten ausdrükt: Mit dem Genuß wächſt die Begierd, hat Horaz in dieſe Allegorie eingekleidet:

*) T. Liv. Hiſt. II. 32.

Creſcit indulgens ſibi dirus hydrops
Nec ſitim pellit, niſi cauſa morbi
Fugerit venis et aquoſus albo
Corpore languor.*)

Jener Ausdruk iſt für den Philoſophen, dieſer für jedermann. Was jener dem Verſtande ſagt, mahlt dieſer der Einbildungskraft deutlich ab. Allegorien von dieſer Art ſind höchſt nöthig, ſo oft als allgemeine, wichtige Wahrheiten unvergeßlich ſollen eingeprägt werden. Dieſes hat die allegoriſchen Sprüchwörter veranlaſſet, die alle in dieſe Gattung gehören. Hiebey kömmt die Hauptſache auf die Klarheit des Bildes an, und daß es zu deſto gewiſſerer Faſſung der Sache von gemeinen Dingen hergenommen, und mit einigen ſehr kurzen aber meiſterhaften Zügen gezeichnet ſey, wie in dieſem Beyſpiele:

Saepius ventis agitatur ingens
Pinus, et celſae graviore caſu
Decidunt turres; feriuntque ſummos
Fulmina montes.**)

Dergleichen Allegorien dienen aber nur, bekannte Wahrheiten dem Gedächtniſſe einzuprägen. Dieſe haben das ſinnliche Kleid um ſo mehr nöthig, da ſie als gemeine und ohne die geringſte Anſtrengung faßliche Vorſtellungen, wie ſich Winkelmann ſehr artig ausdrükt, wie ein Schiff im Waſſer, nur augenblikliche Spuhren hinterlaſſen; da hingegen das, was uns einige Beſtrebung des Geiſtes gekoſtet hat, ſicherer im Gedächtniſſe bleibet.

Man kann einen noch höhern Zwek der Allegorie haben, nämlich die Sache ſtärker und nachdrüklicher zu ſagen, zugleich aber ihr auch ein gröſſeres Licht zu geben. Von dieſer Art iſt die oben angeführte Halleriſche Allego-

*) Od. L. II. 2.
**) Od. L. II. 10.

Allegorie vom Ranpenſtand, und dieſe von Young: Meine Freuden, o Philander! ſind mit dir verſchwunden; dein letzter Athem löſte die Bezauberung auf, und die entzauberte Erde verlohr alle ihre Herrlichkeit. *) Je genauer man das Bild unterſucht, je mehr Leben und Kraft bekommt es, und je mehr Begriffe, die ſich auf das Gegenbild beziehen. Dieſe Art der Allegorie hat die höchſte Kraft; denn ſie verbindet Sinnlichkeit, Nachdruk, Kürze, Reichthum und Deutlichkeit, und gehört deßhalb zu den höchſten poetiſchen Schönheiten. Sie hat bisweilen eine beynahe beweiſende Kraft. Denn Wahrheiten, deren man ſich nicht ſowol durch einen deutlichen Beweis, als ein ſchnelles Ueberſchauen vieler einzelnen Umſtände verſichern muß, die alſo keines würklichen Beweiſes fähig ſind, können durch ſolche Allegorien die Art des Beweiſes bekommen, deſſen ſie fähig ſind. Für dieſe Gattung der Allegorie iſt überhaupt die Anmerkung nicht zu verſäumen, die über die beſondere Kraft der entfernten Aehnlichkeiten gemacht worden iſt.**) Denn ſchon dieſes allein giebt ihr eine große Lebhaftigkeit. Die bereits angeführte angenehme Allegorie von einem kummervollen Leben erhält blos dadurch ihre Schönheit, daß das Bild eine ſehr entfernte, und dennoch ſehr richtige Aehnlichkeit mit dem Gegenbilde hat.

Etwas weniger wichtig iſt die Allegorie, die hauptſächlich die Kürze des Ausdruks zum Endzwek hat. Von dieſer Art iſt folgendes:

*) Nachtgedanken 1. Nacht.

Mine dy'd with thee Philander! thy laſt ſigh
Diſſolv'd the charm; the diſenchanted Earth
Loſt all her Luſtre.

**) S. Aehnlichkeit.

Contrahes vento nimium ſecundo
Turgida vela. *)

Auch dieſe von Bodmer:

— Der Tod war in allen Geſtalten vorhanden,
Hieng in der Luft, und wühlt' in der Erd, und ſtürmte vom Meer her;
Wo man hin ſah, da droht' allgegenwärtig ſein Antlitz. **)

Endlich giebt es noch eine Gattung Allegorie, die man die Geheimnisvolle oder Prophetiſche nennen möchte, weil viele Weiſſagungen in ſelbiger vorgetragen worden. Sie hält das Mittel zwiſchen der leichtern Allegorie und dem Räthſel, und dienet, dem Vortrag eine Feyerlichkeit zu geben. Sie läßt uns nur etwas von dem Gegenbild merken, und ſtellt einen Theil deſſelben in heilige Dunkelheit. Dieſe Gattung ſchikt ſich demnach in feyerliche und wichtige Handlungen, an denen höhere Weſen Antheil nehmen. Hauptſächlich kann ſie in dem hohen Trauerſpiel ſehr gute Würkung thun.

Dieſes möchten (außer der Allegorie, die allgemeine Begriffe in handelnde Perſonen verwandelt, davon hernach beſonders wird geſprochen werden) die verſchiedenen Gattungen der Allegorie ſeyn.

Die Quellen, woraus ſie geſchöpft wird, ſind die Natur, die Sitten und Gebräuche der Völker, die Wiſſenſchaften und Künſte: das Mittel aber ſie aus dieſen Quellen zu ſchöpfen iſt der Witz. Wie der menſchliche Körper ein Bild der Seele iſt, ſo iſt überhaupt die ſichtbare Natur ein Bild der Geiſterwelt; von allem, was in dieſer vorhanden iſt, findet ſich in jener etwas ähnliches. Die vollkommenſte Allegorie, die außer der Sinnlichkeit verſchiedene äſthetiſche Kräfte vereiniget, biethet ſich einem ſcharfſinnigen Beobachter der Natur

*) Hor. Od. L. II. 10.

**) Noachide VIII. Geſang.

Natur an, der nicht blos bey dem äußerlichen ſtehen bleibt, ſondern in das unſichtbare der Körperwelt eindringen kann. Dieſes Studium iſt alſo dem Dichter beſtens zu empfehlen. Die neuern Geſchichtſchreiber der Natur haben den unermeßlichen Schauplatz derſelben uns in einer Ordnung und Klarheit vor Augen gelegt, die den Alten unbekannt geweſen. Aber nur philoſophiſche Dichter können auf dieſem Feld erndten, und ihnen wird es nicht ſchwer in dieſem Stük die Alten weit zu übertreffen. Ein neuerer Fabeldichter *) iſt durch dieſes Mittel in einer ſo ſehr bearbeiteten Gattung noch ein Original worden. Aber unſere Odendichter haben wahrhaftig dieſe Quelle noch nicht recht genutzet.

Die Sitten und Gebräuche ſind fürnehmlich die Quelle, woraus die leichtere Gattung der Allegorie, die hauptſächlich die Kürze und Faßlichkeit zur Abſicht hat, kann geſchöpft werden. Von den häufigen Allegorien des Horaz ſind die meiſten daher genommen. Die Gebräuche der noch halb rohen Völker haben inſonderheit noch ſehr viel bedeutendes, das gute Allegorien darbiethet. So findet man z. B. daß die alten Celten die Gewohnheit gehabt, indem ſie ein fremdes Land betraten, ihre Spieße mit der Spitze vorwärts zu tragen, wenn ſie als Feinde kamen, und umgekehrt, wenn ſie nichts feindliches vorhatten. Dieſe Lage des Spießes biethet ſich von ſelbſt, als eine Allegorie der feindlichen oder friedlichen Geſinnungen dar. So hat Aeſchylus eine ſchöne Allegorie von der Gewohnheit der alten Seefahrer, die Bilder ihrer Schutzgötter auf dem Vordertheil der Schiffe zu ſetzen, hergenommen.**)

Die Wiſſenſchaften und vorzüglich die Künſte, die blos mit körperlichen Dingen umgehen, enthalten endlich einen großen Reichthum von Sachen, die zur Allegorie dienlich ſind. Sie ſind dazu um ſo viel geſchikter, je bekannter ſie ſind, und je leichter ſie insgemein können gefaßt werden. Wer die Verrichtungen der Künſtler und die Werke der Kunſt in der Abſicht, das, was darin bedeutend ſeyn kann, zu bemerken, genau betrachten wollte; der würde Dichtern und Rednern gute Dienſte leiſten können. Unter unſern Dichtern ſind Hagedorn und Bodmer am meiſten befliſſen geweſen, aus dieſer Quelle zu ſchöpfen. Anſpielungen, Bilder, Gleichniſſe und Allegorien von Künſten und Wiſſenſchaften genommen, finden ſich ſehr oft bey ihnen.

Man ziehe überhaupt aus dieſen Anmerkungen die Lehre, daß das Studium der Naturlehre, der Sitten und Gewohnheiten vieler Völker, der Wiſſenſchaften und Künſte, einen ſehr vortheilhaften Einfluß, nicht nur auf die Erfindung der Materie, ſondern auch auf den glüklichen Ausdruk habe.

Izt müſſen wir noch die allegoriſchen Perſonen, die ſo oft in den Werken der Dichter vorkommen, als eine ganz eigene Gattung in Betrachtung ziehen. Sie zeichnet ſich dadurch ab, daß der Dichter aus Namen, oder aus Begriffen, welche durch dieſe Namen bezeichnet werden, handelnde Perſonen macht. So werden Tugenden und Eigenſchaften, Liebe, Haß, Zwietracht, Weisheit, in Perſonen verwandelt: dieſes geſchieht auf mancherley Weiſe. Entweder blos mittelbar und im Vorbeygehen, da dem abgezogenen Begrif durch ein oder ein paar Worte eine Beſtimmung gegeben wird, die nur handelnden Weſen zukommt; wie wenn der Prophet ſagt: vor ihm her geht die Peſt; oder unmittelbar, wenn ein ſolcher abgezogener Begrif einen völlig ausgebildeten

*) Herr Meyer von Knonau.
**) S. Aeſchylus.

Körper bekommt, auf den der Dichter unſer Aug mit Verweilen richtet, wie in dieſem Beyſpiel:

Te ſemper anteit ſaeva neceſſitas
Clavos trabeales et cuneos manu
Geſtans ahena, nec ſeverus
Vncus abeſt, liquidumque plumbum.*)

Endlich werden ſolchen Bildern aneinanderhängende Handlungen zugeſchrieben, ſie werden mit andern handelnden Perſonen in der Epopee, bisweilen auch in Drama eingeführt. So haben die Eris oder die Zwietracht, die Fama oder das Gerücht, Amor oder die Liebe und ſo viel andre allegoriſche Weſen bey alten und neuen Dichtern ihren Antheil an den Handlungen bekommen. Hieher gehören einigermaßen auch die ganz erdichteten Weſen, die Sylphen, Gnomen, Dryaden, Faunen u. d. gl. Darüber werden die Dichter ſo vielfältig getadelt, gerechtfertiget, entſchuldiget und gelobet, daß der Gebrauch dieſer Bilder noch unter die zweydeutigen Kunſtgriffe der Dichtkunſt zu gehören ſcheinet. Von dem Gebrauch dieſer Bilder in der Mahlerey, wo ſie nothwendig werden, wird im nächſten Artikel geſprochen. Es iſt wahrſcheinlich, daß ſie anfänglich aus den zeichnenden Künſten in die Dichtkunſt herüber gekommen ſeyen: vielleicht auch aus den Hieroglyphen. Höchſt wahrſcheinlich iſt es, daß die meiſten Götter der alten heidniſchen Welt, ſo wie viele ihrer mythologiſchen Bilder, urſprünglich ſolche allegoriſche Perſonen geweſen ſind. Beym Homer finden wir keinen weſentlichen Unterſchied zwiſchen blos allegoriſchen Schattenbildern, dergleichen die Iris, die Fama, die Aurora, die Stunden, der Traum unſtreitig ſind, und den Göttern, die nach den Begriffen ſeiner Zeit, eine zuverläßigere Würklichkeit zu haben ſcheinen. Es ſcheinet ſogar, daß Homer zuweilen den Jupiter und die Juno ſchlechthin nur als allegoriſche Perſonen anſehe.

*) Hor. Od. L. I. 35.

Ueber alle dieſe Weſen merken wir zuvorderſt an, daß ſie in ſo fern von der Allegorie verſchieden ſind, als ſie nicht eine Verwechslung des Bildes und der abgebildeten Sache, ſondern die abgebildete Sache ſelbſt, in einer körperlichen Geſtalt ſind. Sie ſind nicht Zeichen einer Sache, ſondern die Sache ſelbſt. Indeſſen können ſie die Kraft der Allegorie erhalten, wenn der Körper, in welchen ſie eingehüllt werden, die Beſchaffenheit hat, daß das Weſen der eingebildeten Sache mit äſthetiſcher Kraft daraus erkennt wird. Das fürtrefflichſte Beyſpiel dieſer Art giebt uns Miltons allegoriſches Bild von der Sünde. Der Dichter ſtellt eine zwar nicht würkliche, aber der Einbildungskraft begreifliche Geſtalt vor, deren Anſchauen uns eben den Abſcheu, eben den Ekel, und ſolche Vorſtellungen erwekt, welche aus überlegter Betrachtung der Sünde, die durch dieſen erdichteten Gegenſtand abgebildet wird, langſamer und bey weitem nicht ſo lebhaft, würden erwekt werden. Von dieſer Art iſt das Bild der Zwietracht, das Homer ſo kurz und ſo meiſterhaft gemahlt hat,*) und ähnliche Erdichtungen, die bey alten und neuen Dichtern vorkommen.

Es giebt aber auch gemeinere allegoriſche Bilder, die weniger von dieſer allegoriſchen Kraft haben. Aurora mit ihren Roſenfingern, die beym Homer ſo oft vorkömmt; die ſchnellfliegende Iris; ſelbſt Amor, die Veneres und Cupidines des Tibulls, thun in der Dichtkunſt weit geringere Dienſte, als in den zeichnenden Künſten; ſie ſind oft nicht viel

*) Il. IV. vſ. 440.

viel mehr als blos ungewöhnlichere und etwas beſſer klingende Namen, als die eigentlichen Wörter.

Noch andre ſolche Weſen haben eigentlich gar keine beſtimmte Geſtalt, ſondern ſetzen die Einbildungskraft blos in den Wahn, daß ſie lebende Weſen ſind, die einen gewiſſen nicht genau zu beſtimmenden Charakter haben, oder die nicht einmal beſtimmten Begriffen entſprechen. Von dieſer Art ſind die zu Perſonen gemachte Flüſſe, Städte, Länder, die Genii einzelner Menſchen und ganzer Nationen, die Nymphen, die Sylphen und dergleichen Hirngeſpinſte.

Alle dieſe Weſen werden entweder blos deßwegen angeführt, daß ſie, ſo wie die Allegorien, abgezogene Begriffe ſinnlich machen ſollen, oder man bedient ſich ihrer, um die Handlungen entweder wunderbarer zu machen, oder blos zu Maſchinen, Verwiklungen hervor zu bringen, oder aufzulöſen.

Ueber die Zuläßigkeit des erſten Gebrauchs ſcheint kein Zweifel mehr übrig zu ſeyn, nachdem faſt alle alten und neuen Dichter ſich derſelben bedient haben. In dieſer Abſicht fallen dergleichen Bilder in die Claſſe der eigentlichen Allegorien, die aus keiner der drey angezeigten Quellen geſchöpft, ſondern durch die Phantaſie des Dichters hervorgebracht worden. Was alſo bereits von den Gattungen der Allegorie, von ihrem Gebrauche und von ihrer Beſchaffenheit erinnert worden, kann ohne Mühe auf ſie angewendet werden. Braucht es aber ſchon große Scharfſinnigkeit, eigentliche Allegorien von großer Kraft in der Natur oder Kunſt aufzuſuchen, ſo erfodern dieſe noch außerdem eine lebhafte Dichtungskraft, einen ſchöpferiſchen Geiſt, durch welchen Milton die Sünde, und Homer die Zwietracht, ſichtbar gemacht haben.

Die geringeren Bilder, deren Zeichnung von keiner großen Kraft iſt, können, wenn ſie nur recht angewendet werden, die Vorſtellungen blos durch das Leben, das ſie hineinbringen, angenehmer und einnehmender machen, wie an ſeinem Orte angemerkt worden.*) Auch können ſie überhaupt der Sprache des Dichters einigermaßen den Ton der Begeiſterung geben. Aber nur der feine Geſchmak erreicht dieſe Vortheile. Umſonſt führen Dichter von gemeinem Geſchmak Amores und Cupidines Schaarenweis auf, ſie bleiben deſſen ungeachtet abgeſchmakt.

Ueber den Gebrauch allegoriſcher Weſen, als Perſonen, die an den Haupthandlungen Theil nehmen, ſind die Kunſtrichter nicht einig. Er iſt hauptſächlich durch die Neuern aufgekommen. Wenigſtens findet man nur ſelten Beyſpiele davon bey den Alten, und ihr Gebrauch iſt gleichſam nur im Vorbeygehen. Nur Aeſchylus hat die Furien, als Hauptperſonen im Trauerſpiel aufgeführt, und Ariſtophanes den Mars. Da aber dieſe Weſen in der Religion des Volks würkliche Weſen waren, ſo konnte dieſes deſto weniger bedenklich ſeyn. In der Fabel haben die Alten dergleichen Weſen ohne Bedenken gebraucht, wiewol ein Alter auch davon als von einer unnatürlichen Sache ſpricht.**) Es kann wol ſeyn, daß der barbariſche Geſchmak, der noch vor zwey Jahrhunderten herrſchte, den Gebrauch dieſer Weſen eingeführt hat; da in den abgeſchmakten dramatiſchen Schauſpielen ſelbiger Zeit eine Menge allegoriſcher Perſonen handelnd eingeführt worden. Milton hat in ſeinem verlohrnen Paradieſe ſich derſelben als ein ſchöpferiſcher Geiſt bedient. Nach

*) S. Belebung.

**) Priſco illo dicendi et horrido modo. Liv. L. II. c. 32.

ihm hat Voltaire in ſeiner Henriade, ungeachtet er den engliſchen Dichter einer zu großen Kühnheit beſchuldiget, einen noch kühnern Gebrauch von der Zwietracht, als einer allegoriſchen Perſon, gemacht.

Zu dieſem Gebrauche der allegoriſchen Weſen müſſen wir auch die Anrufungen an die Muſen rechnen, über deren Zuläßigkeit man uneinig iſt.

Diejenigen Kunſtrichter, die den Gebrauch der zu Perſonen gemachten allegoriſchen Weſen erlauben, aber gar ſehr einſchränken,*) ſcheinen für beydes hinlängliche Gründe zu haben. Es wäre ungereimt, ſie gänzlich zu verbieten, da ſie ſchon in der gemeinen Rede vorkommen. Man ſagt überall: der Tod hat ihn übereilt, und hundert ſolcher Ausdrüke, die daher entſtehen, daß wir auch den abgezogenſten Begriffen immer etwas Sinnliches anhängen; weßhalb kurze Ausdehnungen ſolcher Metaphern gar nichts Anſtößiges haben. Aber die Täuſchung, die uns allgemeine Begriffe als körperliche Gegenſtände vorſtellt, erhält ſich nur in der ſchnellen Fortrükung der Gedanken; durch allzu langes Verweilen wird ſie aufgehoben: alsdenn finden wir das ungereimte in der Sache. Daher iſt es ein kluger Rath, daß man ſich nicht zu lange bey ſolchen allegoriſchen Weſen verweilen ſolle.

Solche kurze Handlungen, wie in folgenden Beyſpielen:

Als er mit ſtillem Gemüthe die große Verheißung durchdenket.
— — — — — — —
Siehe! da lauſchte der Tod, im Hinterhalte verborgen,
Sah ihn in ſtiller Betrachtung die Wege des Höchſten erforſchen:
Einer von ſeinen ſanfteſten Pfeilen, in Balſam getunket,
Trifft ihn ins Herz.**)

*) S. Breitingers crit. Dichtkunſt 1 Th. 6 Abſchn.

**) Noachide VIII. Geſang.

Und:

Unter dem Winſeln der Sünder vergaß die Flut nicht zu ſteigen,
Nicht ſie mit ehernen Hörnern zu faſſen und dahin zu reißen,
Wo der Tod ſie mit unerſättlicher Mordluſt erwartet.
Selbigen Tag gelang ihm das Würgen der Thier' und der Menſchen;
Niemals zuvor und niemals hernach gelang es ihm beſſer;
Denn er erwürgt mit jeglichem Streich Myriaden Geſchöpfe.
Als er ſie alle gewürgt, ſo ſprach er: wie iſt es ſo wenig.*)

Dergleichen kurze Handlungen, ſag' ich, laſſen uns nicht Zeit, aus der Täuſchung, daß bloße Begriffe handelnde Weſen ſeyn, heraus zu kommen. Was der Dichter ihnen zuſchreibt, kommt mit dem überein, was wir uns von ihnen einbilden, und giebt unſerer Einbildung mehr Lebhaftigkeit.

Aber ſich lange dabey verweilen, ihre Handlungen entwikeln, und ſo gar mancherley Nebenumſtände hereinbringen, die das Gefühl von der Unmöglichkeit der Sache erweken, dieſes macht die ganze Sache anſtößig. Daher läßt ſich begreifen, wie ſo viel Perſonen von Geſchmak es unleidlich finden, daß Voltaire die Zweytracht große Reiſen thun, und mit der Politik in Unterhandlung treten läßt. Durch ſolche Weitläuftigkeit läßt man dem Leſer Zeit ſich zu beſinnen und aus der hier ſo nothwendigen Täuſchung zu kommen. Es begegnet alsdenn jedermann, was ſeichten Köpfen, deren Einbildungskraft ohne Lebenswärme iſt, ſchon bey ungewöhnlichen Metaphern begegnet, die bey dem Ausdruk, Der Tod fraß Menſchen und Vieh, fragen, ob er denn einen Mund und einen Magen habe. Freylich wird dem, der das, was die Einbildungskraft im Ganzen ſinnlich faſſen ſoll, nachdenklich zergliedern will, auch die gemein-

*) Noachide IX. Geſ.

gemeinſte Metapher anſtößig. Aber auch der wärmſten Einbildungskraft geſchieht dieſes, wenn man ihr die allegoriſchen Perſonen zu lange im Geſichte läßt, und ſie, durch das Umſtändliche in der Vorſtellung, zwingt ins Nachdenken zu kommen.

Man ſucht die Sache durch die Nothwendigkeit zu rechtfertigen, die Handlung durch Einmiſchung ſolcher Weſen wunderbar zu machen. Die Alten, ſagt man, konnten ihre Gottheiten dazu brauchen, aber izt wäre es unanſtändig, das höchſte Weſen in politiſche Händel zu verwikeln; alſo fiele ohne jene allegoriſche Weſen das Wunderbare, das der Epopee ſo weſentlich iſt, weg. Allein wenn dieſes ſeine völlige Richtigkeit hätte, welches wir doch nicht zugeben können, ſo würde dadurch eine ſchlechterdings anſtößige Sache zwar entſchuldiget, aber nicht bewieſen, daß ſie ſchön ſey. Das Große und Wunderbare der Ilias kommt wahrlich nicht blos von der eingemiſchten Handlung der Götter her, und in Oßians Epopeen ſind weder Götter noch allegoriſche Weſen.

Ganz erdichtete Weſen, Sylphen, Genii und dergleichen werden uneigentlich allegoriſche Weſen genennt: ſie ſind es nur in den zeichnenden Künſten. Die Betrachtungen über ihren Gebrauch finden ſich an einem andern Orte, und werden hier nicht wiederholt.*)

* *

Zur richtigen Beurtheilung des vorhergehenden Artikels empfehle ich die Recenſ. deſſelben in der Allg. Bibl. (B. 22. S. 21.) — Ueber die, Allegorien hervorbringende Kraft der Seele, als Beweis für Genie, oder vielmehr für eine, zu den Beſtandtheilen des Genies, gehörende Eigenſchaften der Seele, iſt der Eſſay on Original Genius, Lond. 1767. 8. S. 172 u. f. — über den allegoriſchen und ſymboliſchen Geiſt der Alten überhaupt der 1te B. von Court de Gebelin Monde primitif analyſé et comparé avec le monde moderne, Par. 1777. 4. — über den dichteriſchen Gebrauch von Allegorieen (ihre Verwandlung in Fabel und nebenher auch über ihren Urſprung) Chr. G. Heyne's Proluſ. de cauſis fabularum phyſicis 1765. und beſonders die Comment. de origine et cauſis fabb. Homericar. (Nov. Comment. Vol. VIII. deutſch in der N. Bibl. der ſch. Wiſſ. B. 23.) — über den Unterſchied in der Darſtellung allegor. Perſonen zwiſchen Dichtkunſt und Mahlerey, Leſſings Laokoon (S. 113 u. f.) verglichen mit dem erſten der kritiſchen Wälder (11 und 12. S. 126 u. f.) — — über die Allegorie oder die allegoriſchen Perſonen in der Epopee, der Spectator Vol. IV. 273. — die neuen kritiſchen Briefe (S. 254. 2te Aufl. Zürich 1763. 8.) — A. Schlegels Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poeſie, beſonders in der Epopee (bey ſ. Batteux 2. 299.) — Home's Elements of Criticism (Chap. XXII. Vol. 2. p. 385.) vergl. mit dem Abſchnitt, Wahrheit, Wahrſcheinlichkeit und Erdichtung in Riedels Theorie (vorzüglich S. 195 u. f.) — — über allegoriſche Perſonen im Drama, Dubos reflex. crit. T. I. Sect. XXV. p. 205. (des perſonnages et des actions allegoriques par rapport à la poeſie) — über die Allegorie, in Anſehung der Aeſopiſchen Fabel, Leſſings Abhandlung von dem Weſen der Fabel, verglichen mit der Bibl. der ſchönen Wiſſ. 7. S. 40. — — von dem neuern Gebrauche der Mythologie, die Fragmente über die deutſche Litteratur (3. S. 123 u. f.) — über die Darſtellung von Allegorieen überhaupt, Campbell's Philoſophy of Rhetoric (2. p. 148.) — über die verſchiedenen Arten von Allegorie, beſonders in der Poeſie der Ebräer, Lowth's Praelect. (X und XI. p. 205 et ſq. Ed. Gött.) und über die Eigenthümlichkeiten derſelben bey den leztern, Hrn. Herders Werk vom Geiſte der Ebräiſchen Poeſie (2. 9. 13 u. f.) — — über Allegorie, als bloße Sprachfigur, Home's Elements of

*) S. Mythologie.

of Criticism (2. p. 275) und in wie fern ſie ſich in Gleichniß und Metapher verwandeln laſſe oder nicht, woher für ſie die Bilder zu nehmen ſind, und welchen Gemüthszuſtand ſie vorausſetzt, die Recenſion des vorſtehenden Artikels in der N. Bibl. der ſch. Wiſſ. 15. S. 40 u. f. — über allegoriſche Dichterey überhaupt J. Hughes Eſſay an Allegorical Poetry (vor ſ. Ausgabe der fairy Queen, London 1715. 12. 6 B.) — über den Hang zu allegoriſchen Dichtereyen bey der Wiederauflebung der Wiſſenſchaften (obgleich nicht gänzlich befriedigend) Warton's obſervations on the fairy Queen, (T. 2. S. X. p. 87 u. f.) — über die Schwierigkeiten bey ganz allegoriſchen Gedichten, der 2te Theil der Briefe zur Bildung des Geſchmackes (S. 158. 2te Ausg.) — und zum Verſtändniſſe der, urſprünglich, allegoriſchen Dichtungen in den griechiſchen Dichtern Apollodori Bibliotheca (in H. Heyne's Ausgabe und mit ſeinen Noten) nachzuleſen. — — Andere Schriften, welche in ſo fern zu richtigen Begriffen von Allegorie überhaupt führen können, als ſie Kosmogonieen und Theogonieen alter Völker, philoſophiſche Syſteme, oder einzele Schriftſteller bloß erklären, hier anzuführen, iſt der Ort nicht; doch gewährt über dieſen Artikel noch, aus Warburton's Divine legislation, der 4te Abſchnitt über die Hieroglyphen (franz. beſonders abgedruckt unter dem Titel: Eſſai ſur les Hieroglyphes des Epypt. Par. 1744. 8. 2 B.) — Spence's Polymetis, or enquiry concerning the agreements between the Roman poets and the remains, of the anc. Artiſts, Lond. 1747. fol. ſo wie über H. Sulzers Rath, zu Allegorieen Naturgeſchichte zu gebrauchen, Ackir's Eſſay on the Application of natural hiſtory to Poetry (Warrington 1777. 8. deutſch, Leipz. 1779. 8. mit Zuſätzen) Auskunft. — — Ungeachtet H. Sulzer über die eigentlich ganz allegoriſchen Werke der redenden Künſte nichts zu ſagen für gut gefunden hat: ſo wird denn doch eine kleine Rückweiſung auf ſie hier an ihrer Stelle ſtehen. Die beſten (diejenigen nicht mit gerechnet, welche man mit Gewalt dazu gemacht hat,) ſind, auſſer Spenſers Fairy Queen, Cl. Claudiani de Nuptiis Honorii, et Mariae Carmen (Op. Tom. I. p. 133. Ed. Geſn.) — I Trionfe d'Amore, della Caſtità, della Morte, della Fama, del Tempo e della Divinità von Petrarca (ſ. Meinh. Verſ. über die ital. Dichter Th. 1. S. 340) — La Strada della Gloria von Metaſtaſio (in ſ. W.) — Deux Livres d'Allegories von J. B. Roſſeau (in ſ. W.) — Le Temple de Gout und Macare et Theleme, zwey Gedichte von Voltaire (in ſ. W.) — Temple of Fame von Pope — Choice of Hercules (in Dodsley's Collection 3. S. 7.) — The Education of Achilles von Bedingfield (ebend. S. 121.) — Providence, an allegorical Poem, by J. Ogilvie, L. 1764. 4. — J. E. Schlegels Krieg der Schönheit und des Verſtandes (in ſ. W. B. 4. S. 92.) — — Unter den proſaiſchen Werken dieſer Art ſteht das berüchtigte Tale of a Tub (Lond. 1704.) (ich rede nicht von Innhalt, ſondern von Ausführung) an der Spitze; einzele glückliche ganz allegoriſche Aufſätze finden ſich im Spectator. Von deutſchen Aufſätzen führe ich nur das erſte Stück aus dem 1ten B. des Philoſophen für die Welt, Leipz. 1775. 8. an. — —

Allegorie in zeichnenden Künſten. Eigentlich können dieſe Künſte nur einzele Dinge, und von Begebenheiten nur das, was auf einmal, oder in einem untheilbaren Augenblik hervorgebracht wird, vorſtellen. Durch die Allegorie wird darin das Unmögliche möglich gemacht. Allgemeine Begriffe werden durch einzele Gegenſtände, und auf einander folgende Dinge auf einmal, vorgeſtellt. Die Allegorie in den zeichnenden Künſten iſt von der höchſten Wichtigkeit, weil ſie dadurch ihre höchſte Kraft erreichen. Zwar giebt es Liebhaber, die eine ſtarke Abneigung gegen die Allegorie in der Mahlerey

lerey haben; und es iſt nicht zu leugnen, daß die meiſten allegoriſchen Gemählde dieſe Abneigung zu rechtfertigen ſcheinen. Entweder ſind ſie ohne Geiſt und Kraft blos von willkührlichen, mehr hieroglyphiſchen, als würklich allegoriſchen Bildern, zuſammengeſezt, oder ſo unverſtändlich, daß nur ein Oedipus ihre Bedeutung errathen kann. Dieſes aber beweiſt blos, daß ſchlechte Allegorien keinen Werth haben. Würden Kenner der Natur und des Alterthums den Künſtlern beyſtehen, ſo könnte dieſe Art leicht zu einer größern Vollkommenheit gebracht werden. Wir wollen uns deßwegen nicht verdrüßen laſſen, dieſe Sache in die genaueſte Unterſuchung zu nehmen.

Hier iſt die Allegorie die Vorſtellung des Allgemeinen durch das Einzele, odere Beſondere. Einen beſondern Fall vorſtellen, da ein Menſch gerecht oder wohlthätig handelt, dies iſt der gemeine oder natürliche Ausdruk der zeichnenden Künſte; aber die Gerechtigkeit oder Wohlthätigkeit allgemein und durch natürliche Zeichen vorſtellen, iſt Allegorie. Sie iſt aber nicht blos auf Begriffe eingeſchränkt, ſondern erſtrekt ſich auch auf ganze Vorſtellungen, darin verſchiedene Begriffe in Eins verbunden werden; ſie kann allgemeine Wahrheiten vorſtellen, und wird dadurch zu einer würklichen Sprache. Sie iſt von der Sprache weſentlich durch die Natur der Zeichen unterſchieden, die in der Sprache willkührlich, in der Allegorie natürlich ſind. Daher iſt die Sprache nur denen verſtändlich, die von der Bedeutung der Wörter unterrichtet ſind; die Allegorie muß, ohne Unterricht über die Bedeutung, verſtändlich ſeyn. Sie iſt eine allgemeine Sprache, allen Menſchen von Nachdenken verſtändlich, wenn ſie gleich keinen Unterricht darin gehabt haben.

Man muß ſie nicht mit der Bilderſprache verwechſeln, die durch willkührliche Zeichen ſpricht. Dieſer wollen wir den Namen der Hieroglyphen zueignen. Sie kommt mit der gemeinen Sprache darin überein, daß ſie nur denen verſtändlich iſt, welchen die Bedeutung ihrer Zeichen erklärt worden iſt. Es iſt um ſo viel nöthiger, dieſe Begriffe genau zu faſſen, da ſie oft ſelbſt von Kennern verwechſelt werden. Ein ſolcher hat, zum Beyſpiel, eine Erfindung des Auguſtin Carrache, als eine ſchöne Allegorie gelobt, die keine Allegorie, ſondern eine Hieroglyphe, oder ein ſo genanntes Rebus, ein bloßes Wortſpiel iſt. Das Gemählde ſtellt den Gott Pan vor, den Amor überwunden hat, und dieſes ſoll den allgemeinen Saz ausdrüken, die Liebe überwindet alles.*) Die ganze Erfindung gründet ſich darauf, daß der Name des Gottes Pan in der griechiſchen Sprache alles bedeutet. Dergleichen Hieroglyphen ſchließen wir von der Allegorie aus.

Doch müſſen wir, um dem Gebrauch, und vielleicht auch der Nothwendigkeit, etwas nachzugeben, hierüber nicht allzuſtrenge ſeyn. Es iſt manches hieroglyphiſches Bild ſo unwiderruflich in die Allegorie aufgenommen worden, daß es durchgehends für würklich allegoriſch gehalten wird. Eine weibliche Figur mit Spieß und Schild, einem Helm auf dem Kopfe, auf welchem eine Nachteule ſizt, und mit einem Bruſtharniſch, iſt kein natürliches Zeichen der Weisheit, und alſo keine wahre Allegorie: indeſſen iſt es unwiderruflich dafür angenommen. Man iſt es gewohnt, vielen blos hieroglyphiſchen Zeichen der Alten den Rang der wahren allegoriſchen Bilder zu laſſen, weil wir von Kindheit auf ſo daran gewohnt

*) Richardſon. Deſcription des tableaux Tom. III. Part. I. p. 50.

gewohnt werden, daß ſie uns wie natürliche Zeichen vorkommen.

Bey dieſer Gelegenheit iſt hier auch noch vorläufig zu erinnern, daß in der Abſicht, in welcher die redenden und zeichnenden Künſte die Allegorie brauchen, ſich ein Unterſchied findet, der dieſen etwas mehr Freyheit als jenen erlaubt. Die Rede kann ſich überall des eigentlichen Ausdruks bedienen, und geht deßwegen davon nicht ab, als wenn es mit merklichem Vortheil geſchieht. Es würde ein Fehler ſeyn, die allegoriſche Sprache zu brauchen, wo ſie nichts anders ausrichtet, als die gemeine Sprache. Die zeichnenden Künſte haben für allgemeine Begriffe und Sätze keine eigentliche Sprache. Alſo iſt ihnen erlaubt, wenn es auch ohne Verſtärkung des Nachdruks geſchieht, allegoriſch zu ſeyn, und ihre Zeichen blos in die Stelle der gemeinen Sprache zu ſetzen. Es iſt nicht allemal ein Fehler, wenn ihre Allegorie die Sachen nicht ſtärker ſagt, als der gemeine Ausdruk der Rede. Wenn z. B. auf einer alten römiſchen Schaumünze das Reich unter einer zu Boden geſunkenen Perſon vorgeſtellt wird, die durch den Kaiſer Veſpaſianus wieder aufgerichtet wird, ſo ſagt dieſe Allegorie nicht das geringſte mehr, auch mit nicht mehr Kraft, als der eigentliche Ausdruk der Sprache, er hat das gefallene Reich wieder hergeſtellt, ſagen würde. Hier muß dem Zeichner ſchon zum Verdienſt angerechnet werden, was bey dem Redner noch keiner wäre. Man muß alſo in zeichnenden Künſten das ſchon für Allegorie gelten laſſen, was in den redenden noch gemeiner Ausdruk wäre. Indeſſen verdienen immer diejenigen Allegorien unſere vorzügliche Achtung, welche allgemeine Sachen nicht blos verſtändlich, ſondern auch noch mit Kraft und äſthetiſchem Vortheile ausdrüken.

Nun wollen wir die Gattungen der Allegorie näher betrachten. Nach dem Unterſchied ihrer Bedeutung ſind ſie von zweyerley Art: entweder ſtellen ſie uns blos einen einzigen unzertrennbaren Gegenſtand vor; ein unſichtbares Weſen, einen Begriff, eine Eigenſchaft — oder ſie verbinden deren mehrere, um eine Handlung, eine geſchehene Sache, oder eine aus vielen Begriffen zuſammengeſetzte Vorſtellung auszudrüken. Die erſte Art wollen wir allegoriſche Bilder, die andere Art allegoriſche Vorſtellungen nennen. Sehen wir auf den Unterſchied in der Materie der Allegorie, ſo iſt ſie auch von zwey Arten. Die eine nimmt ihre Bilder ganz aus der Natur, indem ſie z. B. die Arbeitſamkeit durch eine Biene vorſtellt; die andere erdichtet die Bilder ganz oder zum Theil. Jener ſollte man den Namen des Sinnbildes geben, dieſer aber den Namen der eigentlichen Allegorie.

Wir betrachten alſo zuerſt die allegoriſchen Bilder, ſie ſeyn Sinnbilder oder eigentliche Allegorien. Die gemeinſte Gattung derſelben iſt die, die weiter keinen Vortheil hat, als daß ſie die Vorſtellung der Sache möglich macht. Sie thun nichts mehr, als ein lateiniſches Wort in der deutſchen Sprache, wenn dieſe keines hat, dieſelbe Sache auszudrüken. So ſagt uns das Bild einer Frauensperſon, mit einer geſchloſſenen Krone auf dem Kopf und in einem mit goldenen Lilien bezeichneten Mantel, nichts mehr, als das Wort Frankreich ſagen würde. Sie ſind von zweyerley Art: ſolche die blos die Namen der Sache bezeichnen, oder ſie ſchlechtweg nennen, wie z. E. der Froſch und der Eidex in zwey Joniſchen antiken Voluten, welche die Baumeiſter Batrachus und Saurus bezeichnen ſollen;*) oder

*) S. Winkelm. Anm. über die Baukunſt der Alten.

oder ſie zeigen die Sache durch eine ihrer Eigenſchaften an, wie die Vorſtellung der Stadt Damaskus durch das Bild einer Frauensperſon, die Pflaumen in der Hand hält,*) welche Frucht dieſer Stadt vorzüglich eigen war. Von dieſen Arten ſind ungemein viel allegoriſche Bilder: ſie ſind im Grunde bloße Hieroglyphen; die aber deßhalb, wie kurz vorher iſt angemerkt worden, nicht zu verwerfen ſind. Die Noth hat ſie eingeführt.

Einen höhern Rang verdienen die Bilder, die uns nicht blos ſchlechthin die Namen und das Sichtbare der Dinge anzeigen, ſondern zugleich etwas von ihrer Beſchaffenheit vorbilden. Sie gleichen den vielbedeutenden Wörtern, deren Ableitung oder Zuſammenſetzung uns ſchon einigermaßen die Erklärung der Sache giebt, ſind natürlich bedeutende Zeichen. So iſt das Sinnbild der Seele oder der Unſterblichkeit, welches die Alten durch einen Schmetterling ausdrüken. Es zeigt nicht blos die Unſterblichkeit an, ſondern auch, daß die Seele erſt denn in ihr rechtes Leben komme, nachdem ſie die Hülle des Körpers abgelegt hat. Das allegoriſche Bild der Gerechtigkeit mit verbundenen Augen und der Waage in der Hand drükt nicht blos das Wort Gerechtigkeit aus, ſondern auch die Eigenſchaft derſelben, daß ſie ſich durch kein Anſehen und keinen Schein verblenden laſſe, daß ſie nicht voreilig ſey, ſondern das Recht auf das Genaueſte abwäge.

Daß dieſe Bilder jenen weit vorzuziehen ſeyen, darf nicht erinnert werden. Eine wichtigere Bemerkuug aber iſt es, daß der Künſtler, dem es nicht an Genie fehlt, einem an ſich wenig bedeutenden Bilde durch Anbringung charakteriſtiſcher Züge, eine natürliche Bedeutung geben könne. So hat Poußin auf eine geiſtreiche Art den Nil bezeichnet, indem er ihm den Kopf in Schilf verſtekt hat, um anzuzeigen, daß ſein Urſprung noch nicht entdekt worden. Bilder von Sachen, die ſinnliche Eigenſchaften haben, von Ländern, Städten, Flüſſen, können auf dieſe Weiſe durch Zuſätze bedeutender gemacht werden. Es geht auch mit ſolchen an, die blos abgezogene Begriffe vorſtellen. So hat ein griechiſcher Künſtler, Namens Bupha- lus, die Fortuna, oder das Glük auf dieſe viel bedeutende Art abgebildet, daß er ihr eine Sonnenuhr oder einen Gnomon auf den Kopf und ein Horn des Ueberflußes in die Hand gegeben.*) Unter den geſchnittenen Steinen, die Mariette herausgegeben hat, iſt einer mit einem Bilde, das für eine viel bedeutende Allegorie der Dichtkunſt kann gebraucht werden. Ein Genius ſteht auf einen Gryph; die rechte Hand lehnt ſich auf eine Leyer, die auf einem, auf einen Würfel geſetzten, Dreyfuß ſteht. Der Würfel kann die Richtigkeit der Gedanken, der Dreyfuß die Begeiſterung, die Leyer die Harmonie bedeuten; die drey weſentlichen Eigenſchaften eines Gedichts.**)

Diejenigen allegoriſchen Bilder, die aus menſchlichen Figuren beſtehen, können durch Stellung, Charakter und Handlung die höchſte allegoriſche Vollkommenheit erreichen. Durch dieſes Mittel können die an ſich ſo wenig bedeutenden Allegorien der Städte und Länder, ſobald ſie bey beſondern Gelegenheiten gebraucht werden, höchſt nachdrüklich ſeyn, wenn der Künſtler den Ausdruk in ſeiner Gewalt hat; wenn etwas von dem Geiſt in ihm wohnt, durch welchen Ariſtides geführt, den Charakter des athenienſiſchen Volks in einer einzigen Figur ausgedrükt hat.

Wie

*) Winkelm. Alleg. S. 98.

*) Pauſanias L. IV.

**) Mariette. Pierres gravées n. 17.

Wie große und mannigfaltige Kraft liegt nicht in dem Bild der Verläumdung, das Apelles gemahlt hat?*) Und wie höchſt fürchterlich iſt nicht das Bild des Krieges beym Ariſtophanes,**) da Mars, ein ſonſt wenig bedeutendes Bild, in einem ungeheuren Mörſel Städte und ganze Länder zermalmet?

Freylich gehört zu dergleichen Bildern ein Genie, das nur Künſtlern vom erſten Range zu Theil geworden. Unter der unzählbaren Menge allegoriſcher Bilder auf den Münzen der Alten finden ſich nur wenige, und unter denen, die Winkelmann in ſeinem Werk von der Allegorie in ein Verzeichnis geſammelt hat, kein einziges, von großer äſthetiſcher Kraft. Das höchſte in dieſer Gattung trift man in den Bildern der Gottheiten an, die einigermaßen unter die allegoriſchen Bilder können gerechnet werden.†) Des Phidias Jupiter war nichts anders, als ein allegoriſches Bild der Gottheit; und der berühmte Apollo in Belvedere, was iſt er anders als eine vollkommene Allegorie der Sonne, deren immerwährende Jugend, deren reizende Lieblichkeit und niemals ermüdende Würkſamkeit, in dieſem wundervollen Bilde dem Auge zu ſehen gegeben werden?

Künſtler ſollen hieraus lernen, wie ſelbſt ſolche Bilder, die an ſich von ſchwacher Bedeutung ſind, durch das wahre Genie zum höchſten Ausdruk können erhoben werden. Sie ſollen aber zugleich erkennen, daß die Bilder dieſe hohe Kraft nicht durch ſchwache Zeichen, die man attributa nennet, erhalten. Sie ſollen lernen, daß es nicht genug iſt der Gerechtigkeit die Waage in die Hand zu geben; ſondern die Themis mit dem ihr eigenen göttlichen Charakter zu bezeichnen, wie Jupiter und Apollo in jenen erhabenen Bildern, mit dem ihrigen bezeichnet worden. Nicht der witzige Künſtler, der kleine und ſubtile Aehnlichkeiten bemerket, ſondern der große Geiſt, der jede Eigenſchaft des Geiſtes, jede Empfindung der Seele ſichtbar machen kann, iſt in ſolchen Erfindungen glüklich.

Zwar gehört auch das kleinere der Zeichenkunſt zur glüklichen Allegorie, um auf das weſentliche zu führen, und die Deutung zu erleichtern. Wir wollen das Bild des Mondes auf der Stirne der Diana nicht verwerfen; es leitet uns auf die Deutung; nur muß der Künſtler ſich nicht einbilden, damit der Allegorie Genüge geleiſtet zu haben, und ſich übrigens mit jeder weiblichen Figur, die dieſes Zeichen trägt, begnügen. Dieſe kleinere, ohne weitere Kraft redende Zeichen, ſind in dem allegoriſchen Bilde um ſo viel nöthiger, da die zeichnenden Künſte ſonſt, bey ihren kräftigſten Bildern, uns oft in Ungewißheit laſſen würden. Würde es einem Künſtler auch noch ſo ſehr glüken, in dem Bilde des Saturnus die Zeit auszudrüken, ſo wird ihm noch überdem das Stundenglas, oder ein anderes Zeichen dieſer Art, nicht unnütze ſeyn; weil erſt dieſes uns gleichſam den Namen des Bildes angiebt, deſſen Eigenſchaften hernach aus ſeinem Charakter zu erkennen ſind. Der Zeichner iſt hierin ungemein viel eingeſchränkter, als der Dichter. Dieſer bringt ſeine Allegorie in dem Zuſammenhang an, der leicht auf die Deutung derſelben führet: jener muß gar zu oft ſein Bild allein hinſetzen, wo außer ihm nichts iſt, das ſeine Deutung erleichtert. Darum muß er nothwendig auf Nebenſachen ſehen, die dieſes thun. Nur muß er, wie geſagt, ſich damit nicht begnügen, ſondern auf das Große im Ausdruk arbeiten. Wenn das, was man uns von der Geſchik-

*) S. Lucians Beſchreibung davon.
**) In dem Luſtſpiel der Friede.
†) S. Statuen.

Geſchiklichkeit der alten Mahler und Bildhauer berichtet, wahr iſt: ſo haben viele derſelben den Geiſt gehabt, Bilder, wie wir ſie hier fodern, würklich zu machen; ſo muß ihnen in der Allegorie, dem ſchwerſten Theile der Kunſt, nichts unmöglich geweſen ſeyn. Konnte Euphranor den Paris ſo mahlen, daß man in ihm den Schiedsrichter der Schönheit, den Entführer der Helena, und zugleich den, der den Achilles erlegt hat, erkannte;*) ſo müßte wahrlich dem Euphranor in der Allegorie nichts zu ſchwer geweſen ſeyn. Wir haben an einem andern Orte**) unſre Meynung über dieſe und ähnliche Nachrichten von der Kunſt der Alten geſagt. Aber es iſt in Wahrheit dem Genie mehr möglich, daß der Verſtand begreift, und deßwegen nicht ohne Nutzen, daß neuere Künſtler durch das Beyſpiel der alten, wenn es auch übertrieben iſt, gereizt werden. Kunſtrichter müſſen es machen, wie der Philoſoph Diogenes in der Moral; ſie können immer den Ton etwas zu hoch angeben.†)

Es wäre zu wünſchen, daß jemand die allegoriſchen Bilder der Alten aus allen Schriften und Cabinetten zuſammen ſuchte, und daraus eine beſſere Iconologie machte, als die Ripa gegeben hat. Oft fehlt einem Künſtler von Genie nichts, als daß er wiſſe, was andern vor ihm ſchon möglich geweſen. Hätten doch Leſſing und Klotz, die ſo manchen Schriftſteller durchſuchten, um einen eben nicht ſehr wichtigen Streit fortzuſetzen, ihre Bemühungen hierauf gewendet!

*) Euphranoris Alexander Paris eſt, in quo laudatur, quod omnia ſimul intelligantur, iudex Dearum, amator Helenae et tamen Achillis interfector. Plin. LXXXIV. 8.

**) S. Antik.

†) S. Diog. Laert. in dem Leben des Diogenes.

Den nächſten Rang nach den einzeln allegoriſchen Bildern nehmen die allegoriſchen Vorſtellungen ein, welche gewiſſe Lehren oder allgemeine Sätze ausdrüken. Hier gilt der ſo gar oft zur Unzeit angeführte Ausſpruch des Horaz:

Segnius irritant animos demiſſa per aurem
Quam quae ſunt oculis ſubiecta fidelibus —

Wenn übrigens ein allegoriſches Gemähld eine Wahrheit mit nicht mehr Kraft ſagt, als es durch den Ausdruk der Rede würde geſchehen ſeyn, ſo hat es den Vortheil der Lebhaftigkeit; weil wir hier ſehen, was wir dort blos im Verſtande, oder in der Einbildungskraft, dem bloßen Schatten der Sinnen, vor uns haben. Kommt zu dieſem Vortheile der allegoriſchen Vorſtellung noch die innerliche Vollkommenheit derſelben, ſo wird ihre Würkung ſo ſtark, daß ſie alle poetiſche Kraft weit übertrifft; und hierin liegt eben der höchſte Endzwek der Kunſt.

Es ſey mir vergönnt, hier eine Anmerkung zu machen, die vermuthlich noch an mehrern Orten dieſes Werks vorkommen wird, aber nicht zu oft wiederholt werden kann. Es iſt ein großer Mißbrauch der Kunſt, daß noch ſo ſehr durchgehends ein vollkommener Pinſel mehr, als eine vollkommene Erfindung gelobt wird. Dieſes heißt Mittel ohne Rükſicht auf den Endzwek ſchätzen. Die meiſten Kenner gleichen dem Geizhals, der ſich blos im Beſitz eines Mittels, das er niemals zu gebrauchen gedenket, ſelig preiſt. Die glükliche Erfindung einer wichtigen Allegorie giebt einem Gemählde einen größern Werth, als es ſelbſt von Titians Pinſel erlangen würde, wenn dieſer nicht mit höherm Verdienſt verbunden iſt. Aber die Laufbahn, die nach dieſem Ruhme führet, kann nur von

Genien

Genien der erſten Größe glüklich betreten werden. Wenige ſind hierin glüklich gewesen, und dieſer Theil der Kunſt iſt wahrlich die ſchwache Seite der neuen Zeichner, und noch mehr Blöße zeigen die Liebhaber hierin. Man fährt noch immer fort, die elenden und zum Theil kindiſchen Erfindungen des Otto Venius, welche wichtige Lehren des Horaz ausdrüken ſollen, zu loben. Merke es, Sammler der Kupfer! Ich ſage nicht, daß Venius ein ſchlechter Zeichner geweſen, ſondern daß ſeine Horaziſchen Sinnbilder elende Erfindungen ſeyen.

Man kann die ausgeführteren allegoriſchen Vorſtellungen in Anſehung des Inhalts in drey Gattungen eintheilen. In phyſiſche, in moraliſche, und in hiſtoriſche. Es iſt der Mühe werth, hierüber etwas umſtändlich zu ſeyn. Phyſiſche Vorſtellungen ſind ſolche, da ein Gegenſtand aus der Natur in einem etwas ausführlichen allegoriſchen Gemählde vorgeſtellt wird. Eine Jahrszeit, die Nacht, oder eine andre Tageszeit; eines der drey Reiche der Natur; die Natur ſelbſt, im Ganzen betrachtet, und dergleichen. Wir ſprechen hier nicht von blos einzeln Bildern ſolcher Gegenſtände, ſondern von ausführlichen Vorſtellungen, die im Gemählde das ſind, was Kleiſts Frühling, oder Zacharias Tageszeiten, in der Dichtkunſt. Solche Gemählde ſtellen einige der wichtigſten Eigenſchaften des Gegenſtandes, den ſie mahlen, vor. Hätte Pesne ſeinen Vorſatz ausgeführt, ein Dekengemählde, das er in Rheinsberg, *) gemahlt hat, und darin der Anbruch des Tages vorgeſtellt iſt, in Kupfer äzen zu laſſen, ſo würde daſſelbe hier als ein ſchönes Beyſpiel dieſer Art können angeführt werden. Dergleichen Vorſtellungen können eben ſo ausfürliche Bilder natürlicher Gegenſtände geben, als die ſind, die Dichter uns vormahlen. Sie ſind gemahlte Gedichte, deren Inhalt aus der ſichtbaren Natur genommen, aber mit ſittlichen und pathetiſchen Gegenſtänden untermenget iſt.

*) So klein dieſer Ort iſt, ſo bekannt muß er dadurch ſeyn, daß einer der größten jeztlebenden Monarchen ſich daſelbſt zu den großen Thaten vorbereitet hat, die hernach vor unſern Augen ausgeführt worden ſind.

Die zweyte Gattung dieſer Vorſtellungen kann die moraliſche genennet werden. Sie ſtellt allgemeine Wahrheiten und Beobachtungen aus der ſittlichen Welt vor. So iſt die Beobachtung, daß **Dichtkunſt und Muſik große Kraft haben, die Liebe hervor zu bringen**, auf einem geſchnittenen Stein *) allegoriſch alſo vorgeſtellt. Amor bittet den Apollo inſtändig und etwas ungeduldig, ihm ſeine Leyer zu geben. Auf einem andern bekannten Stein reitet Amor auf einem Tyger oder Löwen, um anzudeuten, daß die Liebe auch die wildeſten Gemüther zahm mache. Dieſe Allegorie kann mehr oder weniger ausführlich ſeyn. Das ſchon erwähnte Gemählde von der Verläumdung iſt ausführlich, und giebt uns durch mancherley lebhafte Züge die Schändlichkeit dieſes Laſters zu fühlen. Solche Gemählde ſind von den Allegorien der Rede nur darin unterſchieden, daß ſie dem Auge vorbilden, was die andern der Einbildungskraft durch Wörter vorſtellen. Die Anmerkung, die dem Pythagoras zugeſchrieben wird, daß in den Staaten, die eine Zeit lang im Wolſtande geweſen, zuerſt die **Ueppigkeit** ſich einſchleicht, hierauf der **Ueberdruß**, denn unnatürliche **Ausſchweifungen**, auf welche zulezt der **Untergang** folget, iſt ſchon ein Gemählde. Der Mahler darf es nur aus der Einbildungskraft auf die Leinwand bringen.

*) Mariette n. 14.

Die dritte Gattung endlich iſt die hiſtoriſche; da Begebenheiten entweder blos angezeiget, oder umſtändlicher vorgeſtellt werden. Im erſten Falle entſteht die gemeine hiſtoriſche Allegorie, dergleichen man ſo häufig auf den Münzen der Alten und Neuen antrifft; der andre Fall giebt die höhere hiſtoriſche Allegorie, zu welcher die bekannten Gemählde des Le Brün, worauf einige Thaten Ludwigs XIV. vorgeſtellt ſind, gehören. Dieſe Allegorie ſcheint das höchſte und ſchwerſte der Kunſt zu ſeyn, das nur Mahler vom erſten Range erreichen. Schon in redenden Künſten iſt dieſes das ſchwerſte, daß eine große Begebenheit oder Handlung, in einem merkwürdigen Geſichtspunkte gefaßt, durch eine einzige Periode der Rede ſo ausgedrukt werde, daß wir durch Hülfe eines Hauptbegriffs das Beſondere derſelben überſehen können.

Wer darin glüklich ſeyn will, der muß nicht nur, wie der große Redner, ungemein viel zuſammen zu faſſen, ſondern es noch überdies ſichtbar zu machen wiſſen. Darin liegt der Grund der ſo ſehr großen Seltenheit vortrefflicher Allegorien dieſer Art, deren Kunſt etwas näher entwikelt zu werden verdienet. Die allegoriſche Vorſtellung einer Begebenheit hat eigentlich nichts erzählendes; denn ſie ſtellt nicht ſowol die Begebenheit, als eine wichtige viel ſagende Anmerkung über dieſelbe vor, dergleichen etwa große Geſchichtſchreiber machen, da ſie eine Begebenheit in einem beſonders merkwürdigen Geſichtspunkt vorſtellen, wie es Tacitus oft thut, als: breves et infauſtos populi romani amores. *) Ihr Endzwek geht nicht auf die Ueberlieferung der Geſchichte, dieſes kann auf eine leichtere und beſſere Art geſchehen; ſondern auf die Darſtellung derſelben in einem ſehr lebhaften Geſichtspunkte. Dieſes Geſchäfft iſt für den Geſchichtſchreiber ſchon ſehr ſchwer, für den Mahler iſt es ein Gipfel der Kunſt, den die größten Meiſter ſelten glüklich erreichen. Die Geſchichte, welche dabey zum Grunde gelegt wird, muß ſehr bekannt, zugleich aber entweder in ihren Abſichten, oder in ihren Umſtänden, oder in ihren Folgen, etwas allgemein merkwürdiges haben. Dieſes Allgemeine macht eigentlich das Weſen der Allegorie aus.

*) Tac. Annal. II. 42.

In der Gallerie von Düſſeldorf iſt ein Gemählde von Raphael, das einen Jüngling in dikem Gebüſche an einer Quelle ſitzend vorſtellt, aus welcher er Waſſer geſchöpft, das er in einer Schaale vor ſich hält. So weit iſt dieſes Stük blos hiſtoriſch, und mehr kann ein gemeiner Mahler auch mit Titians Pinſel nicht ausdrüken. Aber Raphael wußte in dieſer einzelnen Figur hohe Gedanken, ein ſo erhabenes Nachdenken über eine Schaale voll Waſſer auszudrüken, daß man in dem Jüngling Johannes den Täufer erkennt, der in der Wüſte ſeinen göttlichen Beruf überdenkt, und itzt glaubt man, ſeine erhabene Gedanken über die Taufe ſelbſt zu empfinden. Dieſes gränzet nun ſchon an die hohe Allegorie. Wer nur Körper mahlen kann, muß ſich daran nicht wagen. Wenn er auch für jeden einzeln Begriff ein noch ſo richtiges Bild hätte, ſo würde der doch nur eine leſerliche Hieroglyphe, aber keine Allegorie darſtellen. Dieſe muß uns nicht den Buchſtaben der Geſchichte, ſondern ihren Geiſt geben.

Darauf kommt es alſo zuerſt an, daß der Künſtler in dem Körper der Begebenheit, die er allegoriſch vorſtellen will, eine Seele entdeke, und denn, daß er das unſichtbare Weſen derſelben ſichtbar mache. So müßte uns ein allegoriſches Gemählde von Alexanders Eroberungen des perſi-

ſchen Reichs, nicht Schlachten und Feldzüge, ſondern entweder edle Rachgier, die, von einem übermüthigen Fürſten, an einem freyen Volke verübte Gewaltthätigkeit zu rächen; oder ausſchweifende Herrſchſucht mit allen ihren übeln Folgen, wenn ſie einem ſchon mächtigen Fürſten von großem Verſtande beywohnet; oder etwas dergleichen vorſtellen, das uns gleich in einen Geſichtspunkt ſtellt, aus welchem wir die Sache im Ganzen überſehen können. Hat der Künſtler die Seele ſeiner Geſchichte erſt entdeket, ſo wird es ihm nicht ſchwer werden, das Beſondere, wodurch die Begebenheit angezeigt werden kann, zu erfinden. Perſonen, Zeiten, Oerter laſſen ſich endlich ohne Namen und Schrift noch wol kenntlich machen.

Wenn es wahr iſt, was uns die Alten von dem Mahler Ariſtides ſagen, daß er in einem einzigen Bilde den, aus widerſprechenden Zügen zuſammengeſetzten, Charakter des atheniensiſchen Volks richtig ausgedrükt habe; ſo dürfen wir hoffen, daß uns einmal die Kunſt allegoriſche Gemählde, wie etwa die folgenden dem Inhalte nach wären, liefern möchte. Die Verbeſſerung der Sitten durch die Wiederherſtellung der Wiſſenſchaften; daß große Werk der Kirchenverbeſſerung in ſeinen wichtigſten Folgen, oder in ſeinen Urſachen; die Entdekung der neuen Welt durch den Columbus in einigen der wichtigſten Würkungen derſelben. Dergleichen Vorſtellungen ſind nicht gemahlte Erzählungen, wie ſo viel halb allegoriſche und halb hiſtoriſche Gemählde, ſondern Vorſtellungen von der Natur oder von der Würkung gewiſſer Handlungen. So viel war hier über die Beſchaffenheit der Allegorie, über ihre Arten und über den Werth derſelben zu ſagen. Folgende Anmerkungen beziehen ſich auf die Erfindung und auf den Gebrauch derſelben.

Die Vollkommenheit der Allegorie hängt gröſtentheils von der glüklichen Erfindung einzeler allegoriſcher Bilder ab. Eine Sammlung der beſten, die ſchon vorhanden ſind, mit genauer Beurtheilung ihres Werths, würde dieſen ſo wichtigen Theil der Kunſt ſehr erleichtern. Winkelmann hat einen Anfang dazu gemacht; aber es fehlt noch immer an der Entwiklung einleuchtender Grundſätze zu Erfindung der Bilder. Für denjenigen, der auf dieſem Pfad gründlichen Ruhm zu erwerben ſucht, möchten folgende Anmerkungen von einigem Nutzen ſeyn.

Bloße Hieroglyphen, die aus Noth gebraucht werden, laſſen ſich am leichteſten erfinden. Ein Wapenſchild, eine äußerliche in die Augen fallende Sache, iſt dazu ſchon hinlänglich. Doch ſollten bloße Anſpielungen auf Namen, wie ein Mann zu Pferde, um den Namen Philippus anzuzeigen,*) wenn ſie gleich in den Antiken häufig vorkommen, verbannet werden. Dergleichen Bilder konnten nur zu der Zeit entſchuldiget werden, als man noch nicht ſchreiben konnte, und ſollten auch itzt nicht gebraucht werden, als da, wo die Schrift oder ein anderes Zeichen ſchlechterdings unmöglich iſt. Unter die Hieroglyphen, die in der Allegorie gute Dienſte thun, rechnen wir auch ſolche Zeichen, welche zwar keine natürliche, aber eine in den Gebräuchen gegründete Bedeutung haben. So ſind Zepter und Kronen, Könige und Regenten zu bezeichnen, Widderköpfe und Opferſchaalen in den doriſchen Frieſen, wodurch Tempel angedeutet werden, Kriegsarmaturen auf Zeughäuſer und dergleichen Bilder dieſer Art haben keine Schwürigkeit. Eine gute

Bekannt-

*) S. Winkelmann von der Allegorie S. 99. wo noch viel dergleichen mit dem Namen der Allegorie beehrte Wortſpiele vorkommen.

Bekanntſchaft mit den Gebräuchen der Völker giebt ſie von ſelbſt an die Hand.

Wahre allegoriſche Bilder, welche eine Eigenſchaft der Sache, die ſie vorſtellen, ausdrüken, ſind ſchwer zu erfinden. Dazu gehört, daß man die Begriffe der Sachen, welche vorzuſtellen ſind, deutlich entwikle, und in ihrer größten Einfalt ſehe, beſonders das Eigenthümliche, was die Sache am gewiſſeſten bezeichnet, deutlich faſſe. So hat jede Tugend außer dem, was ſie mit den übrigen gemein hat, etwas Eigenthümliches und Bezeichnendes, entweder in ihrem Urſprung oder in ihrer Würkung; für dieſe muß der Künſtler ein Zeichen finden. Hiezu dienet, was anderswo *) von Erfindung der Bilder überhaupt iſt angemerkt worden. Alle dort angeführten Arten der Bilder haben hier ſtatt.

Einige allegoriſche Bilder haben die Natur der Beyſpiele, wie Oreſtes und Pylades, als ein Bild der Freundſchaft; andere der Gleichniſſe, wie ein Schiff mit aufgeblaſenen Segeln, als ein Bild des glüklichen Fortganges; andere der eigentlichen Allegorie, wie ein Sieb, das zum Waſſerſchöpfen gebraucht wird, als ein Bild einer eitlen Unternehmung. Die Wahl dieſer Gattungen der allegoriſchen Bilder wird durch die beſondern Umſtände, darin man ſie braucht, beſtimmt. So könnte zum Exempel in einem Gemählde, da zwey Männer ſich über einen vor ihnen ſtehenden Jüngling ernſtlich unterreden, der Jnhalt ihrer Unterredung durch die Allegorie des Beyſpiels deutlich ausgedrükt werden. Wenn einer der beyden Männer auf ein in dem Zimmer hangendes Gemählde deutete, das den Achilles vorſtellt, als Ulyſſes an dem Hofe des Lykomedes ihn ausforſcht. Denn dadurch würde angedeutet, daß die Unterredung den natürlichen Beruf des Jünglings zu einer gewiſſen Lebensart zum Jnhalt habe. Hingegen drükt ein einziges allegoriſches Bild des Schmetterlings, auf den Sokrates, in ernſten Betrachtungen vertieft, ſeine Augen heftet, hinlänglich aus, daß er über die Unſterblichkeit denke.

So muß die Wahl der Bilder allemal durch den Gebrauch derſelben beſtimmt werden. Bilder der eigentlichen Allegorie bekommen ihre Bedeutung fürnehmlich, wenn ſie nicht für ſich da ſtehen, ſondern geſchikt mit andern Gegenſtänden verbunden ſind. So können Mohnköpfe verſchiedene Bedeutungen haben. Jn einen Kranz um die Schläfe einer ruhenden Perſon gewunden, bedeuten ſie den Schlaf. Es wäre aber auch leicht, ſie in anderer Verbindung zum Bilde der Fruchtbarkeit zu machen.

Alſo gehört es zur Erfindung der Bilder, daß man ihren Gebrauch genau vor Augen habe. Diejenigen ſcheinen die beſten zu ſeyn, welche als Attributa, oder Kennzeichen, menſchlichen Figuren beygelegt werden; weil ſie auf dieſe Art mit der Vorſtellung einer Handlung können begleitet werden, wodurch ihre Bedeutung viel größer und auch kräftiger wird. So könnte die Eitelkeit, ſich andern zur Bewunderung darzuſtellen, durch das Bild eines Pfauen wol ausgedrukt werden; aber brauchbarer wird die Allegorie, wenn man eine weibliche Figur dazu wählt, an der man die Pfauenfedern als ein Abzeichen anbringt. Denn dadurch hat man Gelegenheit, durch den Ausdruk des Charakters, durch Stellung und Handlung die Allegorie viel beſtimmter und nachdrüklicher zu machen; deßwegen haben die griechiſchen Künſtler ſo viel allegoriſche Perſonen erdacht. Ein ſehr ſchönes Beyſpiel iſt das oben erwähnte Bild der Nothwendigkeit aus dem Horaz.

*) S. Bild.

Von der glüklichen Erfindung einzeler Bilder hängt auch die Erfindung ganzer Vorſtellungen ab, ſie ſeyn von der phyſiſchen, moraliſchen oder hiſtoriſchen Gattung. Dieſe Vorſtellungen müſſen nothwendig durch handelnde Perſonen angedeutet werden; denn eine aus bloßen Zeichen zuſammengeſetzte Vorſtellung, nach Art der hieroglyphiſchen Schrift auf ägyptiſchen Denkmälern, verdient den Namen eines allegoriſchen Gemähldes niemals. Es würde vergeblich ſeyn, beſondre Regeln zu Erfindung ſolcher Gemählde geben zu wollen. Inzwiſchen kann es doch nützlich ſeyn, wenn der Künſtler die drey Hauptwege zur Erfindung der Allegorie fleißig überdenkt, und ſich übet, durch dieſelben zu allegoriſchen Vorſtellungen zu gelangen.

Der erſte und leichteſte iſt der Weg des Beyſpiels; da von der Sache, welche man allgemein vorſtellen will, blos beſondere Fälle, als Beyſpiele vorgebildet werden, welche, entweder durch den Ort, oder durch gewiſſe Nebenumſtände, leicht eine allgemeine Bedeutung bekommen können. Ein alter Mahler oder Bildhauer durfte nur in einem Tempel der Fortuna, den Dionyſius in Corinth, den Tyrtäus an der Spitze eines Heeres, den Marius, wie er ſich in einem Sumpf verſtekt, Beliſarius, der um Almoſen bittet, oder andere, eben ſo treffende, beſondere Fälle großer Glüksveränderungen, vorſtellen; ſo war die Allegorie ſchon da. Der Ort allein verwandelte dieſe beſondere Fälle in allgemeine Vorſtellungen über die Macht des Glüks, dem nichts zu hoch iſt, um niedergedrükt; nichts zu niedrig, um erhöhet zu werden. Eine von den erwähnten Vorſtellungen, blos in einem Zimmer gemahlt, macht noch keine Allegorie aus. Doch würde es einem nachdenkenden Künſtler nicht ſchwer werden, ſie zur Allegorie zu machen. Ein Tempel der Fortuna, irgendwo in dem Gemählde ſelbſt gut angebracht, auch blos allegoriſche Verzierungen des Namens, der das Gemählde einfaßt, wären dazu hinlänglich.

Der Weg des Gleichniſſes iſt ſchon ſchwerer. Der Künſtler muß erſt ein gutes Gleichniß erfinden, das ſeinen Gedanken wohl ausdrüket, hernach aber durch eine andre Erfindung die Deutung deſſelben anzeigen. Ein Gemähld, auf welchem zu ſehen wäre, wie ein Sturmwind eine gewaltige Eiche niederreißt, hingegen kleinere ſchlanke Bäume und Sträucher blos etwas niederbeuget, könnte als eine bloße Landſchaft angeſehen werden. Es würde aber zur Allegorie werden, wenn auf demſelben Gemählde Perſonen vorgeſtellt würden, an denen man deutlich merkte, daß ſie die Vorſtellung als ein Gleichniß auf die allgemeine Lehre anwenden, daß den Widerwärtigkeiten eine gemäßigte, nachgebende Gemüthsart, und nicht ein ſtolzer widerſetzlicher Sinn, entgegen zu ſetzen ſey. Eine mittelmäßige Erfindungskraft kann durch dieſen Weg zu ſchönen allegoriſchen Gemählden kommen.

Der dritte Weg durch bloße Sinnbilder, iſt der ſchwerſte, aber auch, wenn er glüklich betreten wird, der vollkommenſte; indem er am weiteſten führet. Wer durch dieſen Weg die Gewalt und die mancherley ſeltſamen Würkungen des Glüks vorſtellen wollte; müßte es durch lauter erdichtete Bilder thun, neben denen nichts wahres oder eigentliches ſtünde, wie in den beyden vorhergehenden Beyſpielen. Daher werden dergleichen Vorſtellungen, reine Allegorien genennt. Das Glük würde z. E. als eine Göttin auf einem Thron ſitzen. Man würde ihr ſolche Attributa geben, wodurch verſchiedene Züge ihrer Macht ſowol, als ihres Eigenſinnes angedeutet würden. Ein Zauberſtab in der Hand, könnte die

ſchnelle

ſchnelle und wunderbare Würkungen ihrer Macht ausdrüken. Ihren Thron könnte man ſchwebend, und von den verſchiedenen, in allegoriſcher Geſtalt erſcheinenden Winden getragen, vorſtellen, um ſowol die Schnelligkeit, als die Unbeſtändigkeit ihrer Wendungen auszudrüken. In dem Geſicht und in der Stellung könnte Wankelmuth, Eigenſinn, Frechheit und Unbeſonnenheit ausgedrükt werden. Wollte man die Vorſtellung ausführlicher machen, ſo könnte in verſchiedenen Nebenbildern noch viel angezeiget werden. In dem Gefolge der Göttin könnten Reichthum und Armuth, Hoheit und Sclaverey, und verſchiedene Bilder dieſer Art erſcheinen. Vor ihr her könnte die Sicherheit ziehen oder etwas ähnliches, um anzuzeigen, daß das Glük unerwartet kömmt, und verſchiedenes von dieſer Art.

An dergleichen allegoriſche Vorſtellungen aber muß ſich kein Künſtler wagen, als der ſich getrauet in das Heiligthum der Kunſt zu dringen, wo Apelles und Raphael zu allen Geheimniſſen derſelben ſind eingeweyhet worden. Denn hier gilt fürnehmlich, was Horaz von den Dichtern ſagt:

— mediocribus eſſe Poetis
Non homines, non dii, non conceſſere columnae.

Eben deßwegen, weil die reine Allegorie, wenn ſie gut iſt, das Höchſte der Kunſt ausmacht, ſo wird ſie, wenn ſie in ihrer Art ſchlecht iſt, zum verächtlichſten derſelben.

Der Gebrauch der Allegorie iſt vielfältig. Die Baukunſt bedient ſich ihrer, um ihren Werken Zeichen ihrer Beſtimmung einzuprägen. So wird ſie in den Verzierungen des doriſchen Frieſes gebraucht, wo die Widderköpfe und Opferſchaalen ſich zu Tempeln; Schilder und Waffen, wie an dem Fries des Berliniſchen Zeughauſes, zu Kriegsgebäuden; Wapenſchilder, Zepter und Kronen, wie an dem Fries des Berliniſches Schloſſes, zu Palläſten der Monarchen, ſchiken. Durch dergleichen allegoriſche Verzierungen, die an verſchiedenen Theilen der Gebäude anzubringen ſind, können ſelbige auch zugleich einen beſtimmten Charakter, und, wenn es erlaubt iſt, ſich ſo auszudrüken, ihre eigentliche Phyſionomie bekommen. In dieſer Kunſt aber kann die Allegorie nicht nur in Zierathen, ſondern auch in ganzen Werken angebracht werden. Statuen und Gemählde, in Tempeln, in Gerichtshöfen und andern öffentlichen Gebäuden, können mit großem Vortheil angebracht werden, um den Hauptzwek der Künſte zu erreichen.*)

Die Alten haben die Allegorie häufig zur Bezeichnung ihrer Geräthſchaften angebracht; Leuchter, Lampen, alle Arten der Gefäße, Tiſche, Stühle, wurden vielfältig mit allegoriſchen Bildern ausgeziert. Solche Allegorien haben freylich keinen beträchtlichen Nutzen; ſie dienen inzwiſchen doch dazu, daß ſie auch die gemeineſten Sachen intereſſant machen; daß die Vorſtellungskraft auch bey den gleichgültigſten Beſchäfftigungen etwas gereizt wird; welches doch auch ein Zwek der ſchönen Künſte iſt.**)

Inzwiſchen haben die hieroglyphiſchen und allegoriſchen Verzierungen ſolcher, zum täglichen Gebrauche dienender, Sachen den wichtigen Nutzen, daß ſie dem Mahler ſehr oft in ſeinen allegoriſchen Arbeiten große Dienſte thun, die Perſonen oder auch allegoriſche Bilder zu bezeichnen. Ein Schäferſtab auf einem Grabmal kann ſchon hinlänglich ſeyn, die Perſon anzudeuten, die darunter liegt, und bey Vorſtellung einer Handlung kann oft eine ſolche Klei-

*) S. Künſte.
**) S. Künſte.

nigkeit der ganzen Vorſtellung eine Deutlichkeit geben, die ſie ſonſt nicht haben würde.

Am öfterſten kömmt die Allegorie auf Schaumünzen vor; wiewol ſie, ſeitdem die Schrift erfunden worden, dort am wenigſten nöthig iſt. Denn in den meiſten Fällen wird die Sache, die man ſagen will, durch wenig der Münze eingeprägte Buchſtaben beſſer geſagt, als durch Bilder. Wichtiger iſt ſie, wenn der Künſtler ſo glüklich iſt, eine viel bedeutende Allegorie auf ſeine Münze zu bringen, die das, was die Schrift blos anzeiget, auf eine lebhafte und umſtändliche Weiſe ausdrükt. Dergleichen Vorſtellungen aber ſind ſelten.*)

Eine ähnliche Bewandtnis hat es mit dem Gebrauch der Allegorie auf Grabmälern, und auf Ehrenmälern. Blos einige hiſtoriſche Umſtände zu bezeichnen, kann die Schrift vortheilhafter, als ein Bild ſeyn. Der auf dem Grabſtein des Diogenes eingegrabene Name hätte ſich eben ſo gewiß darauf erhalten, als das Bild eines Hundes, und hätte gewiſſer die Perſon bezeichnet. Nur eine abergläubiſche Verehrung der Alten kann dergleichen Allegorien auf Denkmälern ſchön finden.**) Soll ſie auf ſolchen Werken einen Werth haben, ſo muß ſie vielbedeutend ſeyn, und mehr ſagen, als eine Schrift hätte ſagen können, oder es mit größerer Kraft ſagen. Ein ſehr ſchönes Beyſpiel eines Denkmals, das mehr ſagt, als eine Schrift würde geſagt haben, iſt das, welches der Bildhauer Nahl in der Kirche zu Hindelbank, einem Dorfe unweit Bern in der Schweitz, geſetzt hat.†) Ueberhaupt können diejenigen Vorſtellungen die kräftigſte Bedeutung haben, in denen Figuren von menſchlicher Bildung angebracht ſind; weil der Ausdruk des Geſichtes allein oft mehr ſagen kann, als alle Worte.

Dahin gehören alſo auch die Statuen der heidniſchen Gottheiten, welche, wie ſchon geſagt, im Grunde nichts als Allegorien ſind, und die entweder in Tempeln, oder andern öffentlichen Orten, als ſymboliſche Vorſtellungen zu beſtimmtem Endzwek aufgeſtellt werden.*)

Endlich macht auch die Mahlerey für ſich ſelbſt einen vielfältigen Gebrauch von der Allegorie, durch ganz allegoriſche Gemählde, oder durch Einmiſchung der Allegorie in hiſtoriſche Vorſtellungen. Die erſtern können einen großen Werth bekommen, wenn ſie wichtige Gegenſtände des Geiſtes oder des Herzens, auf eine höchſt lebhafte Art dem Auge darſtellen, um den Eindruk derſelben deſto ſtärker zu machen. Gemählde von dieſer Art, die von einigem Werth wären, ſind zwar, wie ſchon angemerkt worden, ſehr ſelten, und dieſer höchſt wichtige Theil der Kunſt iſt noch zu unvollkommen, und erwartet Künſtler von beſonders glüklichem Genie, um ſich empor zu heben.

Die Einmiſchung der Allegorie in hiſtoriſche Gemählde iſt von zweyerley Art. Entweder eine bloße ſymboliſche Bezeichnung der Perſonen, der Oerter, der Zeiten, oder eine Einführung allegoriſcher Perſonen unter die hiſtoriſchen. Ueber die erſtere Gattung iſt bereits kurz hiebevor geſprochen worden. Wir merken hier noch dieſes an, daß es allemal beſſer iſt, den Mangel guter ſymboliſcher Zeichen lieber durch eine wol angebrachte Schrift, als durch erzwungene Hieroglyphen zu erſetzen. So haben es Raphael und Poußin gemacht; jener in einem Gemählde der farneſiſchen Gallerie, wo man die

*) S. Schaumünze.

**) S. Winkelmann von der Alleg. V Cap. Beyſpiele von allegoriſchen Vorſtellungen auf Grabmälern findet man häufig beym Pauſanias.

†) S. Denkmal.

*) S. Statuen.

die Hauptperſon, und folglich den Inhalt des Gemählds hätte verkennen können, wenn nicht der Mahler durch Anbringung der Schrift: genus unde latinum; deutlich angezeiget hätte, daß das Gemählde die Venus mit dem Anchiſes vorſtellt. Eben ſo vortheilhaft hat der franzöſiſche Mahler den eigentlichen Geiſt eines ſeiner Gemählde durch dieſe, auf ein vorgeſtelltes Grabmal geſchriebene Worte: Auch ich war in Arcadia, angezeiget.*) Die andere Gattung wird von einem feinen Kunſtrichter,**) als etwas widerſinniſches und unnatürliches, gänzlich verworfen. Man kann ſeine Gründe an dem angeführten Orte nachleſen. Sie ſind ſo ſtark, daß man ihm ſchwerlich den Beyfall verſagen kann. Indeſſen iſt dieſes, ſo wie die Einmiſchung der Mythologie in die heutigen Oden †) eine Sache des Gefühls, die man denen laſſen kann, die ſich daran vergnügen.

Doch ſcheinet dieſes auf der andern Seite eine gegründete Foderung zu ſeyn, daß allegoriſche Perſonen nicht ſollten Antheil an der Handlung nehmen. Es ſcheinet, daß das, was oben von dem Gebrauche der allegoriſchen Weſen in dem Gedichte iſt erinnert worden, auch dem Mahler zur Regel dienen könnte. Wie nun ein Dichter, der einen ſchlauen Liebesſtreich beſchrieben hat, gar wol hinzu ſetzen könnte, daß Venus und die Liebesgötter ſich darüber gefreuet haben; ſo könnte auch ein Mahler, wenn er einen ſolchen Streich hiſtoriſch und von bekannten Perſonen vorgeſtellt hätte, wie es ſcheinet, ohne Anſtoß den geiſtreichen Einfall dabey anbringen, wodurch Alban ſeinem Gemählde von dem Raub der Proſerpina ein großes Leben gegeben hat. Man ſieht auf dieſem Gemählde den Pluto mit der entführten Proſerpina davon eilen. In der Luft ſieht man einige Liebesgötter, die durch ihr Tanzen und allerhand kindiſchen Muthwillen eine große Freude zu erkennen geben. Auf der andern Seite ſieht man die Venus, zu welcher Amor voll Freude hinfliegt, um ſie glückwünſchend zu küſſen.*) Dieſes iſt gewiß eine der artigſten Einmiſchungen allegoriſcher Perſonen in ein hiſtoriſches Gemählde, welches wol ſchwerlich von irgend einem Kenner wird gemißbilliget werden. Sie kann zum Muſter dienen, wie eine ſo ſchlüpfrige Sache, mit vollkommenem Beyfalle könne behandelt werden. Hätte Rubens in der Gallerie von Luxenburg die Einmiſchung der Allegorie mit ſo viel Geiſt behandelt, als Alban gezeiget hat, ſo würde du Bos vermuthlich weniger Abneigung gegen dieſe Gattung der Gemählde geäußert haben.

*) S. du Bos Reſl. ſur la poeſie et la peint. T. I. ſect. 6.

**) S. Du Bos.

†) S. Mythologie.

*) S. Gemählde der königlichen Gallerie zu Dresden.

* *

Von der Allegorie in den zeichnenden Künſten überhaupt, beſonders aber in der Mahlerey, handeln unter mehrern: Ger. Laireſſe (von ihren Zuſammenſetzungen ſ. Mahlerbuch Th. 1. B. 2. Kap. 11. S. 102.) — R. de Piles (von ihrer Erfindung und den Eigenſchaften derſelben, ſ. Cours de Peinture S. 56 u. f. Amſterd. Ausgabe 1766) — Dubos (von allegoriſchen Perſonen und allegoriſchen Handlungen überhaupt, ſ. Reflex. crit. T. I. Sect. XXIV. S. 176. Dresdn. Ausg.) — J. Winkelmann (von dem Nutzen und den Vorzügen der Allegorie; ſ. von der Nachahm. der gr. Werke, S. 39. 2te Aufl.) — H. v. Hagedorn (von den Geſetzen derſelben; von ihrer Entſtehung in der Kunſt: in wie fern Mahler ganz neue allegoriſche Perſonen ſchaffen können; von den Schwierigkeiten ganz allegoriſcher Zuſammenſetzungen;

zungen; von dem behutſamen Gebrauch derſelben; von den Gebäuden, bey welchen ſie unentbehrlich iſt: ſ. Betracht. über die Mahlerey (S. 152 u. f. und 458 u. f.) — Oreſtrio (Th. I. XV. S. 166 u. f.) — Ueber die richtige Beſtimmung des Wortes, Allegorie, in der Kunſt (N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. 3. S. 240) — Ueber Behutſamkeit im Gebrauche der Allegorie in bibliſchen Gemählden (ebend. 10. S. 99) — Von der Allegorie in der **Bildhauerey**, Plaſtik (S. 127 u. f.) — Ueber die Allegorie auf Münzen, die kritiſchen Wälder (3. S. 87 u. f.) und der Laokoon (S. 16. Note h.).

Zu der Darſtellung und der Kenntniß allegoriſcher und mythologiſcher Perſonen und Vorſtellungen in den **bildenden Künſten** überhaupt, können, auſſer mehrern, folgende Werke dienen: Philoſtratorum Imagines (op. S. 755. Ed. Ol.) franzöſiſch unter dem Titel: Images, ou tableaux de platte peinture . . . par Blaiſe de Vigenere m. K. P. 1615. f. Deutſch, in den Werken der Philoſtraten durch Dav. Chriſt. Seybold, Lemg. 1776. 8. — P. Ovidii Metamor. L. XV. (Ed. pr. Romae 1486. fol. Oper. ex rec. N. Heinſii, Amſterd. 1661. 12. 3 B. ex rec. Burm. Amſt. 1727. 4. 4 B. erläutert von Banier, unter dem Titel: La Mythologie et les fables expliqueés par l'hiſtoire, Par. 1710. 12. 2 B. verm. ebend. 1738. 4. 3 B. 1748. 12. 8 B. Deutſch: Erläuterung der Götterlehre und Fabeln aus der Geſch. Leipz. 1760 — 1765. 8. 5 Th. Les metamorphoſes d'Ovide en 140 eſtampes par Baſan et le Mierre, Par. 1768) — Genealogia Deorum, montium, ſilvarum, fontium, lacuum, fluminum, ſtagnorum et marium, lib. XV. von Giov. Boccaccio, Ven. 1472. fol. Baſ. 1532. f. ital. von Giuſ. Betuſſi, Vened. 1547. 4. 1569. 4. — Le Imagini degli Dei degli Antichi di Vinc. Cartari, 1566. 4. verm. unt erläutert durch Ceſ. Malfatti, Pad. 1608. 4. ebend. 1615. 4. (beſte Ausg.) Ven. 1647. 4. mit. Kupf. lat. durch Ant. Verderius, Lugd. Bat. 1581. 4. und mit Erläuterungen durch Paul Hachenberg, Maynz 1687. 4. mit K. deutſch, nach dieſer Ausg. Frankf. 1697. 4. — Della forma delle Muſe, cavata dagli autori greci e latini, da Giamp. Lomazzo, Mil. 1591. 4. — Iconologia, ovvero deſcrizione di diverſe imagini di virtù, vizi, affetti, paſſioni, arti, diſcipline, elementi, corpi celeſti, cavata dell' Antichità . . . di Ceſ. Ripa, Rom. 1539. 4. Nap. 1766. 4; deutſch, Frankf. 1669. 4. m. K. — Iconologie, ou nouvelle explication de pluſieurs images, emblêmes, etc. tirées des recherches de Ripa, diviſée en deux Parties . . par Jean Baudouin, Par. 1636. fol. ebend. 1643 und 1677. 4. m. K. — Tableaux du temple des Muſes . . . . pour repréſenter les Vertus, les Vices etc. P. 1655. f. unter dem Titel: Temple des Muſes, Amſterd. 1733. neue Aufl. Par. 1768. f. 60 K. — Joach. de Sandrart Iconologia Deorum, oder Abbildung der Götter der Alten, Nürnb. 1680. f. m. K. und als der achte Band in der neuen Ausg. ſ. W. — Iconologie ou la ſcience des emblêmes, diviſes etc.... Amſt. 1698. 12. 2 B. m. K. — L'antiquité expliquée et repréſentée en figures, par Bern. Montfaucon, Par. 1719 — 1724. fol. lat. und franz. mit Innbegriff der Supplemente 15 Th. in einen lat. desgleichen deutſchen Auszug gebracht von Joh. Jac. Schatz, Nürnb. 1757. fol. Das 3te u. f. Kap. aus Ger. Laireſſe großem Mahlerbuch (Th. 2. S. 285) — Treſor de fables choiſies des plus excellens Mythologiſtes, par J. L. Kraft, Brux. 1733. 150 Bl. — Science hieroglyphique, ou explications des figures ſymboliques des Anciens, à la Haye 1746. 4. — Polymetis, or enquiry concerning the agreements between the works of the Roman poets and the remains of the anc. Artiſts, Lond. 1747 u. 1755. f. mit K. in einen Auszug gebracht von N. Tindal, unter dem Titel: Guide to claſſical learning, or Polymetis abrig'd. Lond. 1765. 8. desgl. deutſch, aber verändert, unter dem Titel: Von der Uebereinſtim-

einſtimmung der Werke der Dichter mit den Werken der Künſtler, von J. Burkard, und F. F. Hofſtäter, Wien 1773 — 1776. 8. 2 B. — Dictionnaire Mytho-hermetique dans lequel on trouve les Allegories fabuleuſes des Poetes, les Metaphores etc. par Ant. Joſ. Pernetty, Par. 1758. 8. — Dictionnaire iconologique, ou Introduction à la Connoiſſance des Peintures, Sculptures, Eſtampes, Medailles, Pierres gravés, Emblêmes, Deviſes ... par Mr. D. P. (Prezel) Gott. 1758. 8. deutſch, ebend. 1759. 8. — Iconologie, tirée de divers Auteurs ... par J. B. Boudard, ital. und franz. Parma 1759. f. 3 B. enthält 630 iconol. Vorſtellungen, Vien. 1766. 3 B. 8. — Almanac iconologiq. .. par Mr. Gravelot, P. 1764-1769. 12. 5 Th. — Verſuch einer Allegorie, beſonders für die Kunſt (von J. Winkelmann) Dresden 1766. 4. — Monumenti antichi inediti, ſpiegati, ed illuſtrati da Giov. Winkelmann, Rom. 1767. fol. 2 B. deutſch, unter dem Titel: Alte Denkmahle der Kunſt, Berl. 1780. erſte Liefer. 40 Bl. — Nouvelle Iconologie hiſtorique, par J. Chr. de la Foſſe ... contenant les attributs hieroglyphiques, qui ont pour objets les 4 elemens, les 4 ſaiſons, les 4 parties du monde, les differentes complexions de l'homme etc. Par. 1768. fol. m. K. — Eine Folge von 216 Iconologiſchen Kupfern bey Huquier, Par. 1769. — Wie die Alten den Tod gebildet ... von Gotth. Ephr. Leſſing, Berl. 1770. 4. — Le Manuel des Artiſtes et des Amateurs, ou Dictionnaire hiſtorique et mythologique des emblêmes, allegories, attributs ... relativement au coſtume aux mœurs, aux uſages, Par. 1770. 12. 4 Vol. — Gli Elementi rappreſentati in quatro Deità, e li ſentimenti del Corpo, Invenzione di Adr. Collaret, intagliati in acqua forte da Giuſ. Lauri, Rom. 1783. fol. — — Mehrere, in dieſe Materie überhaupt einſchlagende Bücher ſind bey den Art. **Bild**, **Ueblich** u. a. m. angezeigt. —

Allegro.

(Muſik.)

Bedeutet hurtig, und wird den Tonſtüken vorgeſezt, welche etwas geſchwind und mit Munterkeit ſollen vorgetragen werden. Weil aber verſchiedene Grade des hurtigen ſind, ehe man auf das ganz ſchnelle kommt, ſo werden dieſelben noch durch andere Beſtimmungen dieſes Worts angezeiget. Allegro di molto, oder allegro aſſai, bezeichnet das ganz hurtige, das dem ſchnellen oder Preſto nahe kommt, und allegretto das weniger hurtige. Aber meiſt jedes Stük, dem allegro beygeſchrieben iſt, hat deßwegen doch ſeinen beſondern Grad der Geſchwindigkeit, den ein geſchikter Spieler aus dem Ausdruk und aus der Art der Noten errathen muß.

Das Allegro, oder der hurtige Geſang, ſchiket ſich zu dem Ausdruke der munteren Leidenſchaften, der noch nicht ganz ausgelaſſenen Freude, eines mäßigen Zornes, des Spottes, und allenfalls zu der bloßen Schwazhaftigkeit, zum fröhlichen Scherz. Es findet ſich aber unter den verſchiedenen Arten des Allegro nicht blos in Anſehung der Geſchwindigkeit, ſondern des Ausdruks, ein merklicher Unterſchied; indem ein Stük mit derſelbigen Geſchwindigkeit luſtig, dreiſte, prächtig oder ſchmeichelnd kann vorgetragen werden.

Man braucht dieſes Wort auch als ein Hauptwort, indem man ein Stük, das in hurtiger Bewegung ſoll geſpielt werden, ein **Allegro** nennt.

Allemande.

(Muſik.)

Dieſen Namen führen zweyerley Gattungen kleiner Tonſtüke. Die eine Gattung macht insgemein einen Theil der ſogenannten Suiten für das Clavier und andre Inſtrumente. Sie iſt in vier Vierteltakt geſezt, hat einen

einen etwas ernſthaften Gang, und wird von einer vollen und wol ausgearbeiteten Harmonie unterſtützt. Der Name zeiget an, daß ſie von deutſcher Erfindung iſt.

Die andere Gattung iſt eine Tanzmelodie von zwey Vierteltakt und einer ſehr muntern etwas hüpfenden Bewegung, die den Charakter der Fröhlichkeit ausdrükt. Sie hat viel Aehnlichkeit mit dem franzöſiſchen tambourin.

Man giebt auch den Namen Allemande dem ſchwäbiſchen Tanz, der in Schwaben und in der Schweiz bey dem gemeinen Volke ſehr gebräuchlich iſt. Aber nicht richtig; denn dieſer hat $\frac{3}{4}$ Takt. Er hat etwas ſehr artiges, und fröhliches. Sehr oft ſieht man in bemeldten Gegenden ungelehrte Tänzer, die ihre Allemande mit einer Annehmlichkeit tanzen, die viel Einnehmendes hat, und dem Zuſchauer großes Vergnügen macht. Dieſe Allemande iſt ein wahrer Tanz der Fröhlichkeit.

Allgemein.

(Schöne Künſte.)

Was allen Dingen, die zu einer Gattung gehören, gemein iſt. Es wird dem Beſondern entgegen geſetzt, welches nur einzelnen, oder zu einer Gattung gehörigen Dingen zukömmt. Die Betrachtung des Allgemeinen und des Beſondern gehört deßwegen zur Theorie der ſchönen Künſte, weil es in gar viel Fällen nothwendig iſt, das Allgemeine durch das Beſondere auszudrüken. Hierauf ſcheinet Horaz in der Anmerkung: difficile eſt proprie communia dicere,*) zu zielen. Das Allgemeine iſt aus zweyerley Gründen unäſthetiſch: weil es durch abgezogene, und alſo von der Sinnlichkeit entfernte Begriffe vorgetragen wird; und denn auch, weil es oft zu gemein iſt, und deßhalb die Vorſtellungkraft nicht genug reizt.

Das Allgemeine befindet ſich blos in dem Verſtande; die Sinnen werden nur von einzeln Dingen gerührt: daher kann das Allgemeine niemal ſinnlich vorgetragen werden, als wenn es in dem Beſondern geſagt wird. Hieraus entſtehen ſo mancherley Kunſtgriffe, das Allgemeine beſonders zu ſagen; dergleichen ſind die Bilder, die Beyſpiele, die Gleichniſſe, die Allegorie, wo das Allgemeine der anſchauenden Erkenntnis in dem Beſondern vorgelegt wird. Dabey iſt denn überhaupt zu merken, daß das Allgemeine ſich um ſo viel gewiſſer eindrükt, je neuer und reizender das Beſondere iſt, aus dem es erkennt wird.

Ein andrer weniger gemeiner Kunſtgriff, das Allgemeine beſonders zu ſagen, beſteht darin, daß das Beſondere durch einen nothwendigen Schluß auf das Allgemeine führe, wie in dieſem Ausdruk:

> Ach! ich ſahe der Tugenden letzte vom Erdreich geflohen.*)

Wobey man nothwendig das Allgemeine denken muß: nun war gar keine Tugend mehr auf Erden.

Es iſt kaum nöthig zu erinnern, daß beyde Kunſtgriffe, das Allgemeine beſonders zu ſagen, eben nicht bey jedem gemeinen Gedanken, ſondern nur bey ſolchen zu brauchen ſeyn, die ihrer Wichtigkeit halber einen ſtärkern Eindruk machen müſſen.

* *

Ueber die Nothwendigkeit, das Allgemeine in das Beſondre zu verwandeln, finden ſich, in Rückſicht auf Schreibart überhaupt, ſehr gute Bemerkungen in den Elements of Criticiſm (Vol. 2. S. 325 u. f. 4te Ausg.) in dem Kapitel von Erzählung und Beſchreibung, verglichen mit Kap.

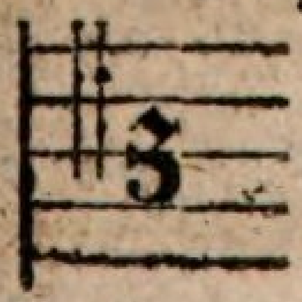
*) De Arte v. 128.

*) Bodm. Sündfluth II. Geſ.

Kap. 4. (Vol. 1. S. 236) — ſo wie auch etwas Weniges in dem Verſuch über den Roman, Leipzig 1774. 8. S. 500) — — Von der Allgemeinheit in Rückſicht auf dramatiſche Charaktere, handelt vortreflich die hamburgiſche Dramaturgie von Gotth. Ephr. Leſſing (Th. 2. S. 274. Leipz. Ausz.) ſo wie R. Hurd, in dem Aufſatze über die verſchiedenen Gebiete der dramat. Poeſie (bey ſ. Commentar über den Horaz Th. 2. S. 25 u. f. d. Ueb.) verglichen mit dem Commentar ſelbſt über die Verſe: reſpicere exemplar vitae morumque jubebo (Th. 1. S. 226. d. U.) — — Die, von H. Sulzer angeführte Stelle des Horaz geht übrigens eigentlich nicht auf das, wovon in dem Artikel die Rede iſt, ſondern auf Erfindung dramatiſcher, oder tragiſcher Charaktere, wie es der Zuſammenhang zur Gnüge zeigt, und jeder Commentator und Ueberſetzer deutlich genug gezeigt hat.

Alt.

(Muſik.)

Bedeutet eine Stimme in der Muſik, die der höchſten Menſchenſtimme am nächſten kömmt. Man giebt dem Alt in ſeiner höchſten Ausdehnung den Umfang von dem kleinen f bis ins zweygeſtrichene c. Von bemeldtem f bis ins eingeſtrichene a wird er der tiefe Alt, von dem kleinen a aber bis ins zweygeſtrichene c der hohe Alt genennt. Selten kann eine Mannsſtimme den Alt ohne Härte ſingen. In den Kirchen der proteſtantiſchen Schweiz, wo durchgehends vierſtimmig geſungen wird, führen die jungen Mannsperſonen den Alt, aber insgemein ſo, daß die Stimmen etwas übertrieben werden, daher man von weitem nur den Baß und den Alt höret. Der Altſchlüſſel iſt der c Schlüſſel auf der dritten Linie 

Die Alten.

Wenn man bey Gelegenheit der ſchönen Künſte die Alten nennt, ſo verſteht man dadurch die alten Völker, bey denen ſie vorzüglich geblühet haben; fürnehmlich die Griechen und Römer. Dieſe haben ſich durch einen feinen Geſchmak und durch fürtreffliche Werke der ſchönen Künſte vor allen andern hervor gethan. Es läßt ſich gar nicht läugnen, daß ſie es zu einer Vollkommenheit gebracht haben, welche die Neuern ſelten erreichen. Einige Kunſtrichter haben ſo laut von den Vorzügen der Alten geſprochen, daß andere die ganze neuere Welt dadurch für beleidigt gehalten, und deßwegen einen heftigen Streit angefangen haben, welcher in Frankreich mit großer Hitze einige Jahre lang iſt geführt worden.

In dieſen Streit wollen wir uns nicht einlaſſen; er iſt mit ſo wenigem nicht auszumachen, als Perrault geglaubt, der in einem kleinen Werk *) ſich unterſtanden hat zu zeigen, daß die Neuern in allen Stüken den Alten nicht nur gleich kommen, ſondern ſie ſo gar übertreffen. Wir begnügen uns, dem Zwek dieſes Werks gemäß, einige allgemeine Anmerkungen über den Geſchmak der Alten zu machen. Und weil wir in andern Artikeln von den bildenden Künſten der Alten geſprochen, **) ſo wollen wir hier blos bey dem bleiben, was die Beredſamkeit und Dichtkunſt betrifft.

Obgleich die Grundſätze des Geſchmaks für alle Zeiten dieſelbigen ſind; weil ſie ſich auf die unveränderlichen Eigenſchaften des Geiſtes gründen: ſo iſt dennoch eine große Verſchiedenheit in den zufälligen Ge-
ſtalten

*) Parallele des Anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les ſciences 2. Vol. 12.

**) S. Antik.

ſtalten des Schönen. Bey Beurtheilung der Alten müſſen wir nothwendig auf dieſes Zufällige Acht haben. Es kann ein Werk der Beredſamkeit und Dichtkunſt, von demjenigen, was bey den Neuern für das ſchönſte gehalten wird, ſehr verſchieden, und dennoch vollkommen ſchön ſeyn. Wenn wir darauf nicht Acht haben, ſo werden wir viel falſche Urtheile fällen. Die Schönheit eines perſiſchen Kleides kann nicht nach der europäiſchen Mode beurtheilet werden: man muß dabey die perſiſche Form, als die Richtſchnur der Beurtheilung, nothwendig vor Augen haben.

Die Form, welche die Alten ihren Werken des Geſchmaks gegeben, geht ſehr oft von der heutigen Form weit ab; ob gleich das Weſentliche dieſer Werke einerley iſt. Wir reden hier hauptſächlich von den Werken, die nicht blos zum Vergnügen und Zeitvertreib geſchrieben ſind, ſondern von ſolchen, bey denen eine moraliſche Abſicht zum Grunde liegt, welche durch eine, nach dem Geſchmake der Zeiten angemeſſene, Form erreicht wird.

So hatten die griechiſchen Dichter bey ihren Trauerſpielen nicht blos die Abſicht, ihre Zuſchauer ein Paar Stunden lang in eine angenehme Verwirrung verſchiedener Empfindungen zu ſetzen, dadurch ihre Geſchiklichkeit zu zeigen, und ſich perſönliche Hochachtung, oder andre Vortheile, zu erwerben; die gewöhnliche Abſicht der neuen Dichter. Dieſe Verſchiedenheit in den Abſichten mußte nothwendig einen großen Unterſchied in der Ausführung hervorbringen.

Es iſt aber kaum eine Art des Gedichtes, oder der ungebundenen Rede, die nicht urſprünglich zum Behuf der Religion, oder der Politik eingeführt worden wäre. Darnach muß vieles in der zufälligen Form derſelben beurtheilt werden. Ohne dieſen Leidfaden, wird man ſehr falſche und unbillige Urtheile über die Werke der Alten fällen. So finden viele Neuere etwas unnatürliches in den Chören des alten Trauerſpiels. Wenn ſie aber bedächten, daß die feſtlichen Geſänge derſelben das weſentlichſte der älteſten Trauerſpiele, und die Handlung etwas zufälliges geweſen; *) ſo würden ſie finden, daß die Dichter, in deren Willkühr es nicht ſtund, Veränderungen mit den Chören vorzunehmen, mit allem möglichen Geſchmak und mit großer Weisheit, die Chöre mit der Handlung in Eines verbunden haben.

Eben ſo findet man in den redenden Künſten der Alten Dinge, die auf das beſte und vernünftigſte in den Hauptabſichten der Verfaſſer gegründet ſind, und alſo nothwendig zur Vollkommenheit ihrer Werke gehören; ob gleich dieſelbigen Sachen in den Werken der Neuern einen Uebelſtand verurſachen würden. Wenn wir den vierten Auftritt des erſten Aufzuges in der Antigone des Sophokles leſen, ſo wird es uns anſtößig und froſtig ſcheinen, daß der Soldat, welcher dem Creon die Zeitung von der Beerdigung des Polynices hinterbringt, ſich ſo ſeltſam dabey gebehrdet. Ein Unwiſſender könnte leicht auf die Gedanken gerathen, der Dichter habe da poßirlich ſeyn wollen. Wenn wir aber bedenken, daß den athenienſiſchen Dichtern bey allen Gelegenheiten die politiſche Pflicht obgelegen, ihren Mitbürgern einen Abſcheu für die Monarchie beyzubringen, ſo werden wir finden, daß dieſer Auftritt da fürtrefflich iſt. Er mahlt das ausſchweifende Weſen, wozu der deſpotiſche Geiſt gewiſſer Monarchen ihre Sclaven verleitet, mit meiſterhaften Zügen.

Wie man bey den Werken des Geſchmaks die Abſichten, denen nothwendig

*) S. Chor. Epiſode.

wendig alles andre untergeordnet ſeyn muß, nicht darf aus der Acht laſſen; ſo muß man bey dem Leſen der Alten ihre Sitten, ihre Geſetze und ihre Gebräuche, beſtändig vor Augen haben. Ohne Rükſicht auf dieſe kann kein Urtheil vernünftig ausfallen. Wenn man nicht bedenkt, was für wichtige Sachen bey den Griechen die öffentlichen Wettſtreite und beſonders das Pferderennen geweſen; ſo wird man meynen, Sophokles habe in der Elektra einen großen Fehler begangen, da er bey der erdichteten Erzählung vom Tode des Oreſtes, ſich in eine ſo weitläuftige Beſchreibung eines ſolchen Streits einläßt. Doch iſt dieſes eine Stelle, die ſeinen Zuſchauern unſtreitig vorzüglich hat gefallen müſſen.

Zu den Zeiten des Homers war es in dem Umgange der Menſchen noch nicht gebräuchlich, gegen ſeine Empfindungen eine Sprache zu führen, die wir die Sprache der Höflichkeit nennen. Jedermann drükte ſich ohne Umſchweife natürlich aus, und wenn er es nöthig fand, dem andern einen Verweis zu geben, ſo geſchah es nicht durch Umwege; er drükte ſich geradezu aus, ob er gleich keine Bitterkeit im Herzen hatte. Man muß alſo dergleichen Reden, wovon in der Ilias häufige Beyſpiele ſind, nicht wollen nach den heutigen Sitten beurtheilen. Wie konnte Homer eine Natur mahlen, die zu ſeiner Zeit noch nicht vorhanden war?

Bey eben dieſem Dichter kommt manchem die gravitätiſche Art, durch förmliche und etwas feyerliche Reden im Umgang ſich gegen einander zu erklären, ſehr ſeltſam vor. Die geringſten Berichte oder Botſchaften, die ein Herold im Namen eines Heerführers bringt, werden mit Feyerlichkeit vorgetragen:*) aber dieſes iſt vollkommen in den Sitten derſelbigen Zeiten; der Dichter wäre durch einen andern Vortrag unnatürlich geworden. Alſo iſt das eine würkliche Schönheit bey ihm, was manchem tadelhaft ſcheinet. Wer nicht bedenkt, daß nach den Sitten der Alten gewiſſe itzt ſehr geringe Sachen, jenen überaus wichtig geweſen, der wird den Homer und den von ihm geſchilderten Achill für Kinder halten, wenn er lieſt, mit was für Vorſtellungen Minerva dieſen Helden über den Verluſt der Beute, die ihm Agamemnon abgenommen hatte, zu beſänftigen ſucht.

Wir können aber kein beſſeres Beyſpiel anführen, die Nothwendigkeit zu zeigen, die Sitten der Alten, bey Beurtheilung ihrer Werke vor Augen zu haben, als die Rede des Neſtors im II. Buch der Ilias, wodurch er die Griechen von der Aufhebung der Belagerung abmahnet. Dieſer ehrwürdige Greis ſagt ſeinen Soldaten: er wolle nicht hoffen, daß ſie eher nach Hauſe ſegeln werden, als bis jeder von Ihnen bey der Frau eines Trojaners würde geſchlafen haben.

Τω μη τις πριν ἐπειγεσθω οἰκονδε νεεσθαι
Πριν τινα παρ᾽ Τρωων ἀλοχῳ κατακοιμηθηναι. *)

Dieſe wäre der ſchändlichſte Beweggrund, den ein Heerführer in unſern Zeiten brauchen könnte. Und den legt Homer dem älteſten und weiſeſten Feldherrn in den Mund. Dennoch kann man hier dem Dichter nichts zur Laſt legen. Man muß bedenken, daß nicht nur zu ſeiner Zeit, ſondern noch viel ſpäter, die geſetzmäßige Gewohnheit geherrſchet, daß die Einwohner einer im Kriege eroberten Stadt Sclaven der Sieger geworden; daß beſonders die Frauen als eine Beute ausgetheilt worden, von der ſich jeder eine oder mehrere

*) Man ſehe z. B. im IV. B. der Ilias den 204 u. f. V.

*) vſ. 354. 355.

Beyſchläferinnen ausſuchte; daß die Belagerten ſich allemal auf dieſen Fall gefaßt machen mußten. Der Dichter hat dieſe Sitten nicht eingeführt, ſondern gefunden. Dieſelbe Bewandtnis hat es mit der Stelle, wo Agamemnon den Menelaus ſchilt, daß er den Adraſt, der ſich ihm ergeben hat, als ſeinen Gefangenen annehmen will, und daß er dieſen Feind ſo gar mit eigener Hand umbringt. So wie in unſern Zeiten ein Heerführer ſich durch eine ſolche That mit Schande bedeken würde, ſo wäre auch ein Dichter, der ihn ſo handeln ließe, höchlich zu tadeln.

Wenn man dergleichen Betrachtungen, die zu gründlicher Beurtheilung der Alten müſſen voraus geſetzt werden, vor Augen hat; ſo wird man ihnen gewiß Gerechtigkeit wiederfahren laſſen. Zwar nehmen wir gar nicht auf uns, zu behaupten, daß alle ihre Werke gänzlich ohne Tadel ſeyn: aber dieſes ſcheinet ausgemacht zu ſeyn, daß ihr Geſchmak überhaupt natürlicher und männlicher geweſen, als der Geſchmak der meiſten Neuern; daß ihre Werke den unſrigen darin weit vorzuziehen; daß ſie von weſentlicherm Nutzen geweſen; daß ſie mehr Würkungen auf die Bildung einer männlichen Denkart gehabt; daß ſie das Gründliche weniger durch zufällige Zierrathen verdunkelt; und wie überhaupt in ihrer ganzen Literatur weniger Betrachtung und hingegen mehr Anwendung auf den würklichen Gebrauch war, als in unſern Zeiten; ſo ſcheinen ihre Werke weit tüchtigere Staatsmänner, gute Bürger und tapfere Soldaten zu bilden, als die Werke neuerer Zeiten. Bey ihnen war in ihrem Leben, wie in ihren Künſten, alles praktiſch; bey uns denken wir ſelbſt über Sitten und Pflichten nur ſpekulativiſch; da, wo jene handelten, begnügen wir uns, zu denken; jene waren durchaus Herz; wir ſind durchaus Geiſt oder Wiz.

Man empfiehlt deßwegen ein fleiſſiges Leſen der Alten nicht ohne wichtige Gründe. Es iſt unmöglich, ſich mit ihnen genau bekannt zu machen, ohne in ſeinem Geſchmak und in ſeiner Denkart eine ſehr vortheilhafte und männliche Wendung anzunehmen. Sie haben ungleich mehr für den praktiſchen Verſtand, als für die Beluſtigung des Geiſtes gearbeitet; die Empfindungen haben ſie nicht weiter getrieben, als ſie nützlich ſind; das Uebertriebene derſelben, womit einige unter uns ſich einen Ruhm zu erwerben geſucht haben, kannten ſie nicht.

In den goldenen Zeiten der griechiſchen Freyheit waren die Künſte unmittelbare Werkzeuge, dem Staate und der Religion zu nutzen. Jede Arbeit hatte ihren beſtimmten Zwek. Dieſer leitete die Künſtler in ihren Empfindungen, und ſetzte ſie in das Feuer, ohne welches kein Werk vorzüglich werden kann. Auf ihren Zwek giengen ſie ohne Umſchweif zu, und da ſie ihre Geſetze, ihre Sitten und die Beſchaffenheit des menſchlichen Herzens immer vor Augen hatten; ſo konnten ſie nicht leicht in die Irre verleitet werden. Schon bey der Erziehung ward der Jugend angewöhnt, ſich als Glieder des Staats anzuſehen. Dieſes gab ihren Vorſtellungen allemal etwas praktiſches, und ihren Handlungen eine Richtung, die immer auf etwas wichtiges abzielte. Wenn alſo ein junger Grieche zu arbeiten anfieng, ſo war es ſo gleich für den Staat. Man darf ſich deßwegen nicht befremden laſſen, daß in allen ihren Werken eine männliche Stärke, eine reife Ueberlegung und beſtimmte Abſichten hervorleuchten, die ſo oft in den Werken der Neuern fehlen. Bey unſrer Erziehung gewöhnt man der Jugend eine eingeſchränktere Denkart an. Nicht die

Vernunft, ſondern die Mode, wird ihr zur Richtſchnur vorgeſchrieben; man darf nicht eher reden oder handeln, bis man ſich durch ein ängſtliches Umſichſehen verſichert hat, daß man dadurch niemanden mißfallen werde. Unſre Jugend ſiehet ſich blos, als einer Familie zugehörend, an, und ihr großer Verdienſt iſt, den Häuptern ihrer Familie zu gefallen, die Augen auf ſich zu ziehen und nach der Mode zu leben. Die Alten hielten bey der Erziehung ſtreng auf alles, was zur bürgerlichen Tugend gehört, und waren nachſichtig in dem, was die allgemeine menſchliche Tugend betrifft. Wir kehren dieſes um. Von dieſem kindiſchen Geiſte zeiget ſich insgemein vieles in den Schriften unſrer Dichter und Redner, deren Abſichten ſelten über ihren kleinen Zirkel hinaus reichen.

So bringt der beſte Kopf oft ſehr mittelmäßige Sachen hervor, weil es ihm an großer Denkungsart fehlt. Denn darin, und nicht an Genie übertreffen uns die Alten, ſo wie Quintilian ſchon von ſeiner Zeit angemerkt hat. Nec enim nos tarditatis natura damnavit; ſed dicendi mutavimus genus et ultra nobis, quam oportebat, indulſimus. Ita non tam ingenio illi nos ſuperarunt, quam propoſito.*)

Man kann ſich von der großen Denkungsart der Alten und von ihrem wahrhaftig männlichen Geiſt kaum eine allzu große Vorſtellung machen; ſie verdienen unſre Bewunderung, und wegen ihrer ungehinderten Freyheit zu denken, kann man ſie beneiden.

Hingegen iſt es eine ganz unüberlegte Ehrfurcht für ſie, wenn man glaubt, daß auch die Formen ihrer Werke unſre einzige Muſter ſeyn müßten. Dieſes heißt wahrlich den Kern wegwerfen, und die Schaale aufbehalten. Dieſe Formen ſind ihren Sitten und ihrer Zeit angemeſſen; die Epopee, das Drama, die Ode, zeigen nur in ihrem Geiſt und Inhalt, nicht aber in ihrer Form, Männer, welche werth ſind, unſere Meiſter zu ſeyn. In dem Weſentlichen ſind Homer und Oßian Barden von einerley Gattung, aber ungemein verſchieden ſind ſie in dem Zufälligen, und beſonders in der Form. Welcher von beyden ſoll darin unſer Führer ſeyn? Keiner; die Form iſt zufällig und unſrer Wahl überlaſſen, wenn nur die Materie groß, und die Form ihr nicht widerſprechend iſt. Einige Neuere ſcheinen ſo ſehr für die Formen der Alten eingenommen zu ſeyn, daß wenig daran fehlt, daß ſie nicht zur Regel machen, die Epopee müſſe vier und zwanzig Geſänge haben. Hätte nur die Aeneis ſo viel, ſo wäre die Regel vermuthlich da.

*) Inſt. L. II. c. 5.

* *

Um Geſchmack an den Schriften der Alten zu finden, und Geſchmack und Geiſt durch ſie zu bilden, iſt, vor allen Dingen, eine völlige **Verſtändlichkeit** derſelben nothwendig; und obgleich hierzu das fleißige Leſen aller derſelben und eine genaue Kenntniß der Sprachen, in welchen ſie geſchrieben haben, der ſicherſte und vielleicht der einzige Weg iſt: ſo ſind wir doch, mehr oder weniger, faſt alle genöthigt, zu den, aus ihnen ſelbſt gezogenen Hülfsmitteln, welche über ihre Gebräuche, Geſetze, Einrichtungen, Sitten, Denkart, u. ſ. w. Aufſchlüſſe geben können, Zuflucht zu nehmen. Der Werke dieſer Art ſind ſehr viel; obgleich über viele einzele Punkte noch ſehr wenig gänzlich befriedigendes, und über andre wieder viel mehr, als nöthig wäre, zuſammen getragen, ſo wie, ſelbſt in den beſſern Werken, manche Nichtswürdigkeit mit erläutert worden iſt. Ich ſchränke mich hier auf die, verhältnißweiſe beſſern, größern oder kleinern, ein; und füge noch hinzu, daß in die Anmerkungen der beſten Ausgaben der Claſſiker ſchon vie-

les aus dieſen Werken übergegangen iſt, und daß die vorzüglichſten Erläuterungsſchriften einzeler Schriftſteller bey ihren verſchiedenen Artikeln vorkommen werden. — Von den **griechiſchen Alterthümern** allein, geben Auskunft: Jac. Gronov. Theſaur. gr. Antiquit... Lugd. Bat. 1697 — 1702. Ven. 1732. f. 12 B. — Archaeologia graeca, or the Antiquities of Graece, by John Potter, Oxf. 1699. 8. 2 B. ſehr verm. lat. im 12ten B. von Gronov. Theſ. und Ven. 1733. 8. 2 B. eben ſo, engliſch Lond. 1706. 8. 2 B. und 1766. deutſch verm. durch Joh. Jac. Rambach, Halle 1775 — 1778. 8. 3 B. — Antiquit. Graec. praecipue atticar. deſcriptio brevis (von Lambert Bos) Fran. 1714. 12. ex edit. Frid. Leisneri, Lipſ. 1749. 8. 1767. 8. — Antiquitates Graecor. ſacrae, ſcripſ. Ioh. Gottfr. Lakemacher, Helmſt. 1734. 8. ebend. 1744. 8. — Antiquitat. graec. praecipue atticar. deſcriptio brevis, Auct. Sig. Havercamp, Lugd. Bat. 1740. 8. — Les mœurs et les uſages des Grecs, par Mr. Menard, Lyon 1743. 12. — — Von den **römiſchen** Alterthümern: Ioh. G. Graevii Theſaur. Antiquit. Rom. . . . Traj. ad Rhen. 1694 — 1699. Ven. 1732 f. 12 B. — Alb. Henr. de Sallengre novus Theſ. Antiquitat. Romanar. . . . Hagae 1716 — 1719. fol. 3 B. — Ioh. Roſini Antiquitatum Romanar. corpus abſolutiſſimum . . . Baſil. 1585. fol. c. n. Th. Dempſteri, cui accedunt P. Manutii lib. 11. de legibus et de Senatu, cum And. Schottii electis . . . Traj. ad Rh. 1701. 4. Amſt. 1743 4 — Rituum, qui olim apud Rom. obtinuerunt, ſuccincta explicatio, Auct. G. H. Nieuport, Traj. ad Rh. 1712. 8. ebend. 1734. 8. Chr. Gottl. Schwarzii obſervat. ad G. H. Nieuport compend. Antiq. roman. Altorf. 1757. 8. — Saggi di diſſertazioni academiche, publicamente lette nella Acad. Etruſca della . . Citta di Corrona, Rom. 1735 - 1751. 4. 6 B. m. K. — Des mœurs et des uſages des Romains (von Febre de Morſans) Par. 1744. 12. 2 B. — Mœurs et Coutumes des Romains, par Mr. Bridault, Par. 1753. 12. 2 B. — G. Ch. Maternus von Cilano, ausführliche Abhandlung der röm. Alterthümer, herausgegeben von G. Chr. Adler, Altona 1775 u. f. 8. 4 Th. mit K. (ſchlecht genug gerathen!) — Ueber Sitten und Lebensart der Römer in verſch. Zeiten der Republik, von Joh. Heinr. Lud. Meierotto, Berl. 1776. 8. 2 Th. (ein Werk, deſſen Vollendung ſehr zu wünſchen wäre!) — Introduzione allo ſtudio delle Romane Antichità, del Canon. D. Nic. Ventimiglia, R. 1783. 8. 2 B. — — Von den Alterthümern **beyder** Völker handeln: Sam. Pitiſci Lexicon Antiq. Romanar. in quo ritus et antiquit. cum *Graecis*, ac *Romanis* communes, tum Rom. peculiares ſacrae et profanae, publ. et priv. civ. ac milit. exponuntur, Leov. 1713. f. 2 B. m. K. — Ioh. Poleni Theſauri utriusque Antiquit. Romanar. Graecarumque nova ſupplementa, Ven. 1737. fol. 5 B. — — Hieher gehören nun auch: Dictionnaire pour l'intelligence des auteurs claſſiques, grecs et romains, tant ſacrés que profanes, cont. la Geographie, l'hiſtoire, la fable et les Antiquités, par Mr. Sabbathier, Par. 1760. 8. 12 B. — Andr. Benj. Bergſträßers Realwörterbuch über die klaſſiſchen Schriftſteller der Griech. und Lat. Halle 1772 — 1781. 8. 7 B. (nochnicht vollendet) — Dictionnaire hiſtor. et crit. des Antiquités grecq. et rom. . . Yverdun 1775 u. f. 8. 9 B. (ein Auszug aus dem Sabbathier) — Joh. Jac. Eſchenburgs Handbuch der klaſſiſchen Litteratur, Alterthumskunde und Mythologie, Berlin 1783. 8. (der ſehr verbeſſerte Hederich) — Les Siecles payens, ou Dictionnaire mythologique, heroique, politique, et geographique de l'antiquité payenne . . pour ſervir à l'interpretation des Auteurs anciens . . . par Mr. l'Abbé S. . (Sabatier de Caſtres) Par. 1784. 12. 9 B. — Auch enthalten die hiſtoire de l'Academie Royale des Inſcriptions et belles lettres, avec les Memoi-

Memoires de Litterature tirés des regiſtres de cette Academie, Par. 1717-1783. 4. 42 B. Viele zur Erläuterung der Alten dienende Schriften, welche in Einer Sammlung in den Händen der deutſchen Leſer ſeyn würden, wenn der 1781, Leipz. 8. erſchienene erſte Band von Abhandlungen und Auszügen über griech. Alterthümer mehrere Liebhaber gefunden hätte. — Ferner gehören hierher diejenigen Werke, welche, nach Anleitung von Denkmälern und Kunſtwerken, Abbildungen von Alterthümern enthalten, um dieſe blos anſchaulicher, und das Alterthum verſtändlicher zu machen, als: l'Antiquité expliquée et repréſentée en figures ... par B. Montfaucon, P. 1719-1724. fol. mit Innbegrif der Supplemente, 15 Vol. 2te Ausg. 1722 u. f. lat. in einen Auszug gebracht durch Joh. Jac. Schatz, Nürnb. 1757 fol. deutſch, ebend. 1750 und 1756 fol. — ſo wie diejenigen, welche durch Kunſtwerke die Schriftſteller haben erläutern wollen, als Polymetis, or an Enquiry, concerning the agreement between the works of the Roman poets, and the remains of the ancient Artiſts ... by Mr. Spence, Lond. 1747 und 1755 fol. ein Auszug daraus, durch Tindal: Guide to claſſical Learning, or Polymetis abrig d, Lond. 1765. 8. Umgearbeitet, deutſch, von Joſ. Burkard, und F. F. Hofſtäter, Wien 1773—1776. 8. 2 B. — Diejenigen Werke, welche Kunſtwerke, vorzüglich als Kunſtwerke darſtellen und erläutern, ſind bey dem Art. **Antik** zu finden. — —

Nicht in Frankreich ſind zuerſt Vergleichungen zwiſchen den Alten und Neuern angeſtellt, oder Streitigkeiten über ihre gegenſeitigen Vorzüge geführt worden. Schon das 10te B. der penſieri diverſi des Alex. Taſſoni, Carpi 1620. 4. geht dieſe Materie an, nachdem vorher ſchon einzele Schriftſteller der Alten und Neuern, als Arioſt und Homer, Taſſo und Virgil, von P. Beni, u. a. waren verglichen worden. Hierauf ſchrieb Sec. Lancelotto: L'oggidi, ovvero gl'ingegni moderni non inferiori a' paſſati, Ven. 1658. 8. — In Frankreich begann der Streit im Jahre 1687, in welchem Ch. Perrault ſein Gedicht, le Siecle de Louis le grand, in der franzöſ. Academie vorlas, und auch drucken ließ. In dem folgenden Jahre (1688) erſchienen ſeine Parallèle des Anc. et des Modernes en ce qui regarde les arts et les ſciences, und vermehrt 1692. 12. 4 B. 1693. 8. 2 B. — — Die wichtigſten, für und wider die Alten, bey dieſer Gelegenheit, franzöſiſch erſchienenen Schriften ſind folgende: Diſc. ſur les Anciens, par Mr. de Longepierre, P. 1687. 12. — Digreſſion ſur les Anc. et les Modernes, von Bern. Fontenelle, bey ſ. poeſies paſtorales, Par. 1688. 12. und im 3ten B. der Amſterd. Ausg. ſ. W. von 1716. 12. S. 133 u. f. deutſch, in ſ. auserleſenen Schriften, Leipz. 1760. 8. 5te Ausg. S. 606. — Si les Anc. ont été plus ſavans, que les modernes, et comment on peut apprecier le merite des uns et des autres, ein Auff. von dem Abt Gedoyn im 5ten B. der hiſt. de l'Acad. des Inſcript. — Lettre de Mr. (P. Dan.) Huet à Mr. Perrault ſur le Parallèle des Anc. et des Modernes, geſchr. 1697. in den Pieces fugit. d'hiſt. et de Litterat. Par. 1704. 12. S. 409. und im 1ten B. ſ. Diſſertat. Par. 1712. 12. — Reflex. crit. ſur quelques paſſages de Longin von Boileau, Par. 1694. 12. und bey allen folgenden Ausg. ſ. Ueberſetzung des Longin. — Diſcours de la fameuſe queſtion ſur le Merite des Anc. et des Modernes, prononcé en 1704. von Jacq. de Tourreil, in ſ. W. Par. 1721. 4. S. 31. — Defenſe des Anc. contre les Modernes von P. D. Huet, in den Huetian. P. 1722. 12. S. 26. — Bemerkungen darüber von Frc. de la Mothe Fenelon, in ſ. reflex. ſur la rhetorique, S. 77 u. f. der Amſterd. Ausg. von 1730. — Von Engländern ſind hierüber geſchrieben: Eſſay upon the anc. and modern Learning, von Will. Temple (das Jahr ihrer Erſcheinung iſt mir unbekannt; franzöſiſch befinden ſie ſich be-

reits im 2ten B. S. 31. ſeiner zu Utrecht 1693. 12. gedruckten Ouvr. melées; engliſch nehmen ſie in ſ. Miſcellanies, Lond. 1696. 8. die erſten 70 Seiten ein) — Reflections on ancient and modern learning, by Wm. Wotton, Lond. 1694. 8. verm. Lond. 1697. 8. — Diſcourſe on ancient and modern learning, now firſt publiſh'd from an original Mſpt. of Mr. Addiſon, Lond. 1739. 4. franzöſiſch, im 14ten B. der Bibl. Brit. S. 328. — Von deutſchen Schriftſtellern iſt dieſe Materie mehr litterariſch, und nur ſehr allgemein behandelt worden. Die älteſte, mir darüber bekannte Schrift iſt ein — Programm des G. Olearius, in quo ad orationem, ſub auſpic. Profeſſ. gr. et lat. linguae habendam invitat, Lipſ. 1690. 4. — Von den übrigen führe ich nur an, eine, von Haller zu Bern gehaltene Rede: Quantum antiqui eruditione et induſtria antecellant modernos, 1734. 4. — Diſſertatio de comparatione eruditionis antiquae et recentioris, von G. Heinr. Ayrer, bey ſ. lat. Ueberſetzung des Blackwall: de praeſtantia Claſſicor. Auctor. . . . Lipſ. 1735. 8. Bey jener finden ſich zugleich mehrere litter. Notizen über den Streit wegen des Vorzuges der Alten oder Neuern. — —

Unter den Schriften, welche die Eigenheiten und Vortreflichkeiten der Alten, ohne Herabwürdigung der Neuern, zum Zwecke haben, ſcheinen mir die vornehmſten zu ſeyn: der 33, 35 und 37te Abſchnitt aus dem 2ten B. der ſchon anderwärts angeführten reflex. critiq. ſur la Poeſie et la Peinture des Dubos — die vorbenannte, Ant. Blackwallii de praeſtantia Claſſic. Auct. Commentatio . . . Lipſ. 1735. 8. (von welcher ich das Original nicht anführen kann, weil es mir nicht zu Geſichte gekommen) — An Eſſay on the compoſition and manner of writing of the Antient, particularly Plato, by Jam. Geddes, Glasg. 1748. 8. deutſch, in der Samml. verm. Schriften zur Beförderung der ſch. W. und fr. K. Berl. 1759 u. f. 8. Th. 3. S. 177. Th. 4. S. 1. — Betrachtungen einiger Verſchiedenheiten in den Werken der älteſten und neueſten Schriftſteller (von H. Garve, im 10ten B. der Bibl. der ſch. W. und in der Samml. ſ. Abhandl. S. 116 meines Bedünkens die bündigſte, hierüber abgefaßte Schrift.) — — Im 9ten der Litter. Br. (I. 49) — in den Fragmenten, den critiſchen Wäldern (von H. Herder) und an a. O. m. finden ſich einzele, ſeine, dahin gehörige Bemerkungen. — —

Beſondere Anweiſungen, wie die Alten zu leſen ſind, haben, unter andern, Heinr. Felton: Diſſertation on reading the Claſſics . . . Lond. 1730. 8. — und H. Sulzer ſelbſt: Gedanken über die beſte Art, die claſſiſchen Schriftſteller mit der Jugend zu leſen, Berlin 1765. 8. in 2ten Bande ſ. verm. Schriften, Leipz. 1781. 8. S. 215. geſchrieben. — —

Amphitheater.

Ein Gebäude, welches zu den Kampfſchauſpielen der Römer aufgeführt worden. Das ganze Gebäude war nach einem runden oder ovalen Grundriß angelegt, und ohne Dach. Um den Mittelpunkt des Grundes herum war ein großer runder oder ovaler Platz, mit Sand belegt, und daher Arena genennt. Dieſer war die eigentliche Bühne der Kämpfer. Rund um dieſen Platz herum waren Gewölber, die unter anderm auch dazu dieneten, die wilden Thiere, die in den Spielen ſollten gebraucht werden, darin zu verwahren.

Zunächſt über dieſen Gewölbern gieng eine Gallerie rings um die Arena herum, auf welche die vornehmſten Zuſchauer traten. Von dieſer Gallerie an erhoben ſich die Sitze oder ſteinerne Bänke rings herum ſtufenweiſe über einander; jede höhere in einem vom Mittelpunkte etwas entfernten Umfange bis an die oberſte Gallerie des Gebäudes. Auf dieſe Weiſe hatte das ganze Gebäude die Figur eines Bechers, deſſen

Höh-

Höhlung ſich gegen den Grund zu immer verſchmälert, und die Bühne war von allen Plätzen ganz zu überſehen.

Die unterſten Reihen der Sitze waren für die reichen und angeſehenen Bürger; die oberſten für den Pöbel. Vermuthlich war das Geſetz, Lex Roſcia genennt, ſowol für das Amphitheater, als für das Theater, daß die vierzehn unterſten Reihen der Sitze nur den Vornehmern vorbehalten ſeyn ſolten.*) Wer weniger als vierhundert tauſend Seſterzien im Vermögen hatte, gehörte zu keiner der vierzehn Ordnungen der Bürger, ſondern zum Pöbel. Daher ſagt Horaz:**)

> Si quadringentis, ſex ſeptem millia deſunt
>
> — — — —
>
> Plebs eris.

Dieſe Gebäude waren ſo groß, daß vor 30 bis 80tauſend Zuſchauer Platz war.

Lange Zeit waren es nur hölzerne Gebäude, und es läßt ſich vermuthen, daß das Amphitheatrum Flavianum, davon noch itzt ein großer Theil ſteht, und unter dem Namen Coliſaeum bekannt iſt, das erſte ganz maßive Gebäude von dieſer Art geweſen ſey. Es macht ein Oval aus von 700 Rheinländiſchen Fußen in die Länge, 500 in die Breite, iſt 160 Fuß hoch, und wird in vier Geſchoſſe abgetheilt, deren jedes Arcaden von beſonderer Säulenordnung hat. Durch die unterſten Arcaden waren die Eingänge, und in dem Raume zwiſchen der äußerſten Mauer und den Gewölben um die Arena waren die Treppen und verſchiedene Gänge, welche von außen durch das zwiſchen den Pfeilern einfallende Licht erleuchtet wurden.

Weil dergleichen Gebäude in unſern Tagen nicht mehr gebräuchlich ſind, ſo enthalten wir uns einer nähern Beſchreibung derſelben. Wer hierüber nähere Nachricht verlangt, kann ſie in dem Traktat, den Lipſius über die Amphitheatra*) geſchrieben hat, ausführlich bekommen.

Man nennt gegenwärtig in unſern Schauſpielhäuſern den Platz, der der Bühne gegen über mit allmählig in die Höhe ſteigenden Bänken angefüllt iſt, das Amphitheater, weil dieſer Platz in der franzöſiſchen Sprache dieſen Namen führt.

Auſſer dem, von H. Sulzer angeführten Werke des Lipſius, handeln von den Amphitheatern überhaupt noch Scipione Maffei in dem Werke: Degli Anfiteatri e ſingolarmente del Veroneſe, libri due, Ver. 1728. 12. m. K. das ſich auch im 4ten Th. von deſſen Verona illuſtrata, und lat. im 1ten B. von Poleni Theſ. befindet; ferner Giov. Poleno in der, dem Diſcorſo ſopra il Teatro Olimpico di Vicenza, da Giov. Montenari, Pad. 1733. 8. beygefügten Lettera ſopra gli antichi teatri et anfiteatri, und eben dieſer Montenari in einer, mit ähnlichem Titel, zu Vicenza 1735. 8. mit Kupf. gedruckten Schrift. — Das von H. Sulzer angeführte Amphith. Flavianum, iſt beſonders von Carlo Fontana (L'Anfiteatro Flavio deſcritto e delineato, Hag. 1725. fol. m. K.) beſchrieben und gezeichnet und von Giov. Marangoni (Diſſertazione ſopra l'Anfiteatro Flavio di Roma, volgamente detto il Coloſſeo, Rom. 1746. 4.) umſtändlich erörtert worden. Abbildungen davon

*) Lex Roſcia eſt, qua cavetur, ut proximis ab Orcheſtra quatuordecim gradibus ſpectent, quibus eſt quadringentorum ſeſtertiorum, ſagt ein alter Scholiaſt des Horaz. Ep. I. 57.

**) Epiſt. L. I. ep. I. vſ. 57.

*) De Amphitheatro liber, in quo forma ipſa loci expreſſa, et ratio ſpectandi, ut et de Amphitheatris extra Romam libellus, Antv. 1585. 4. Veſal. 1670. 8. Im 9ten B. von Graevii Theſ. S. 1269.

davon finden ſich auch noch in des Barbould Rome ancienne, und in den von G. Chriſtoph Kilian, nach Barbould gelieferten Alterthümern. — Auſſer dieſem ſind in Italien noch Ueberreſte von Amphitheatern, unter andern an verſchiedenen Orten im Florentiniſchen, welche in den Diſſertazioni intorno agli Anfiteatri della Toſcana, e principalmente dell' Aretino, da Lor. Guazzeſi in dem 2ten B. S. 79. der ſaggi di diſſert. dell' Academia di Cortona, Rom. 1738. 4. und in dem, dazu gehörigen Supplemente, in des P. Calogera racolta degli Opuſcoli etc. B. 20. S. 427. — in den Notizie iſtoriche intorno al Parlajo, ovvero Anfiteatro di Firence, da Dom. Mar. Manni, Bol. 1746. 4. — und in der Vorrede zu den Lezione di Antichità Toſcane, Fir. 1766. 6. beſchrieben worden ſind. — Ferner zu Verona, wovon Maffei in der ſchon angeführten Schrift — zu Catanea in Sicilien, wovon Giac. Maria Poterno in der Diſſamina traſcorſiva del . . . Anfiteatro di Catania, Palermo 1770. f. m. K. — zu Pola, von welchem Gianrin. Carli in der relazione delle ſcoperte fatte nell' Anfiteatro di Pola, Ven. 1750. 8. — zu Capua, wovon Alex. Mazochius in dem Comment. in mutilum Campani Amphith. titulum . . . Nap. 1727. 4. m. K. und im 5ten B. S. 485. von Poleni Theſ. handelt, und andern Orten mehr. — — In Frankreich ſind dergleichen Ueberbleibſel noch zu Arles, Frejus, Nimes, welche in des Maffei Galliae antiquitat. ſelect. Ver. 1734. 4. Ep. XXIII. beſchrieben und abgebildet zu finden ſind, ſo wie das letztere auch noch in dem diſcours hiſtor. de l'ant. cité de niſmes de Jean Poldo d'Albenas, Lyon 1560. fol. S. 119. und in einem, in den Mem. de Trevoux vom Junius 1739. S. 1216. befindlichen Briefe, beſchrieben worden iſt; ferner zu Bordeaux, wovon de la Baſtie, in dem 6ten Bande der hiſtoire de l'Academie des Inſcript. gehandelt hat, und zu Lyon. — —

Anagramma.

Ein Wort, oder ein einfacher Satz der Rede, den man durch Verſetzung der Buchſtaben eines andern Wortes, oder Satzes herausgebracht hat; ſo wie das Wort Amor durch Umkehrung der Buchſtaben in Roma verwandelt wird. Dieſes iſt eine Erfindung des ſpielenden Witzes der Neuern. Es wurde ehedem inſonderheit alsdenn gebraucht, wenn aus dem Namen eines Menſchen durch Verſetzung der Buchſtaben ein Satz heraus gebracht wurde, der ein Lob oder einen Tadel derſelben Perſon enthielt. Dieſe mühſame Kleinigkeit iſt endlich zu unſern Zeiten ziemlich aus der Mode gekommen. Indeſſen iſt nicht zu läugnen, daß es bisweilen angenehme Anagramma geben könne. Folgende verdienen vielleicht hier angeführt zu werden.

Ein gewiſſer Prediger in Ungarn hatte etliche alte Freunde bey ſich zum Eſſen. Er hieß Tobianus, und hatte nicht lange vorher ſeine Frau verlohren, die er um ſo viel weniger betrauerte, weil ſie ihm ein gutes Vermögen nachgelaſſen hatte, von dem er, ſo lange ſie gelebt, kaum den geringſten Genuß gehabt hatte. Nachdem dieſe ehrwürdige Geſellſchaft von gutem Weine etwas munter worden, fieng man, nach Art der damaligen Zeiten, an, Anagrammen zu machen. Einer nahm den Namen Tobianus zum Text, und ſagte, das Glas in der Hand;

	Obit Anus.
Der andere:	Abit Onus.
Der dritte:	Tua Nobis Sunto; abi.
Der vierte;	Vbi ſonat Tuba Sion.
Tobianus:	Ita bonus (optavit) Tobianus.

Von einer edlern und geiſtreichern Art iſt folgendes;

Als

Als der König Stanislaus von Pohlen in ſeiner Jugend von Reiſen zurüke kam, verſammelte ſich das ganze hohe Lescinskiſche Haus in Liſſa, um ſeinen Stammerben zu bewillkommen. Der nachherige preuſſiſche Hofprediger in Berlin, Herr Jablonsky, welcher damals Rector der Schule zu Liſſa war, hielt bey dieſer Gelegenheit einen Actum oratorium, zu deſſen Beſchluß er dreyzehn als junge Helden gekleidete Tänzer auftreten ließ, einige Ballete zu tanzen. Jeder hatte einen Schild, auf welchem einer der Buchſtaben dieſer zwey Wörter, DOMVS LESCINIA, in Gold geſchrieben war.

Nach dem erſten Ballet fanden ſich die Tänzer ſo geſtellt, daß die Ordnung ihrer Schilder die Worte Domus Leſcinia leſen ließe, die ſich nach dem andern Ballet in dieſe verwandelten:

Ades incolumis.
Nach dem dritten in dieſe: Omnis es lucida.
Nach dem vierten: Omne ſis lucida.
Nach dem fünften: Mane ſidus loci.
Nach dem ſechsten: Sis columna Dei.
Und zum Beſchluß: I! Scande ſolium.

Welches leztere als eine Art der Prophezeyhung kann angeſehen werden.

Anakreon.

Ein griechiſcher Liederdichter aus der Stadt Thejos in Jonien gebürtig. Er hat zu den Zeiten des Cyrus und Cambyſes gelebt, und ſich meiſtentheils an dem Hofe des Polycrates, Tyrannen der Inſel Samos, aufgehalten, wiewol er auch eine Zeitlang in Athen an dem Hofe des Tyrannen Hipparchus gelebt hat. Man hat noch ein und ſiebenzig Lieder und einige Ueberſchriften, die ihm zugeſchrieben werden; wiewol einige feine Kunſtrichter wichtige Zweifel gegen die Aechtheit vieler darunter vorgebracht haben. Jene ſind alle in dreyfüßigen Jamben, und ſcheinen recht eigen zu einem leichten fröhlichen Geſang abgemeſſen. Ihr Inhalt iſt durchgehends die Fröhlichkeit, die den Genuß der Liebe und des Weines begleitet. Sie bezeichnen den Charakter eines feinen Wollüſtlings, der ſein ganzes Leben dem Bacchus und der Venus gewidmet hat, dabey aber immer vergnügt und ſcherzhaft geblieben iſt.

Man muß alſo ſeine Lieder blos als artige Kleinigkeiten anſehen, die zum Abſingen in Geſellſchaften gemacht worden, wo die ſinnliche Luſt durch ſeinen Wiz ſollte gewürzt werden. In dieſer Abſicht ſind ſie unvergleichlich. Eine große Munterkeit ohne alle ernſthafte Leidenſchaft, ein überaus feiner Wiz, und die angenehmſte Art ſich auszudrüken, ſind überall darin anzutreffen. Der Dichter ſieht in der ganzen Welt und in allen Händeln der Menſchen nichts, als was ſich auf Wein und Liebe bezieht; alles iſt Scherz und Tändeley mit Beziehung auf dieſe beyden Gegenſtände. Seine Laune iſt die angenehmſte von der Welt, und lieblich, wie der ſchönſte Frühlingstag. Auf die allerleichteſte Art mahlt er tauſend angenehme Phantomen, die mit wollüſtigem Sumſen vor unſrer Einbildungskraft herumflattern, und verſezt uns in eine Welt, woraus aller Ernſt, alles Nachdenken verbannet iſt, wo nichts als Schwärmereyen einer leichten, die Seele wenig angreifenden Wolluſt herrſchen.

Hieraus iſt zu ſehen, daß dieſe Lieder nicht zum Leſen in einſamen und ernſthaften Stunden, die man beſſer anwenden kann, ſondern als ein artiges Spiel zur Ermunterung in Geſellſchaften, und zur Erquikung des

Geiſtes geſchrieben ſind. Sie ſind ein Blumengarten, wo tauſend liebliche Gerüchte herumflattern, aber keine einzige nahrhafte Frucht anzutreffen iſt.

Anakreontiſche Lieder werden alle die genennt, welche in dem Geiſte des Anakreons geſchrieben ſind. Ihr leichter Inhalt erfodert eine leichte und kurze Versart, ſo wie Anakreon ſie gebraucht hat. Insgemein wird ein dreyfüßiger jambiſcher Vers mit einer übrigen kurzen Sylbe am Ende gewählt. Gleim iſt der erſte Deutſche, der glüklich in der Art des Anakreons gedichtet hat. Der Beyfall, womit ſeine ſcherzhaften Lieder aufgenommen worden, hat eine Menge elender Nachfolger hervorgebracht, welche eine Zeitlang den deutſchen Parnaß, wie ein Schwarm von Ungeziefer umgeben, und verfinſtert haben.

Daß man an den allermeiſten anakreontiſchen Gedichten der Neuern den Geiſt des Anakreons, ſein ſcherzhaftes Weſen, und ſeinen feinen ungekünſtelten Wiz vermißt, iſt nicht das einzige, das man gegen dieſe Seuche einzuwenden hat. Die meiſten Neuern ſind in dem Fall jenes Jünglings, der den Philoſophen Panätius gefragt hat, ob es einem Weiſen auch wol anſtehe, ſich zu verlieben. Die Antwort des Weiſen enthält eine große Lehre. *Was dem Weiſen geziemet, davon wollen wir ein andermal ſprechen: was mich und dich betrifft, die beyde noch lange keine Weiſen ſind, ſo ſchikt es ſich für uns nicht, uns damit abzugeben.**)

Die erſte Ausgabe der Gedichte des Anakreon, durch Heinr. Stephanus beſorgt, erſchien, ganz griechiſch, zu Paris 1554. 4. Unter den folgenden ſind die beſſern, die von Will. Baxter, gr. und lat. (Lond. 1695. 8. 1710. 12.) von Joſ. Barnes, gr. und lat. (Camb. 1705. Lond. 1734. 8.) von Maittaire (Lond. 1725. 4.). Zu Strasburg erſchien 1778. 12. eine ſehr gute Handausgabe; und zu Erlangen 1781. 8. eine, ex recenſione Brunkii (in deſſen Analectis I. 79. Anakreon mit abgedruckt iſt) von Joh. Fried. Degen. Joh. Fr. Fiſcher hat die Baxteriſche, mit Varianten und Anmerkungen, zu Leipzig 1754 und 1776. 8. wieder abdrucken laſſen, und zu Rom gab Spaletti 1781. Fol. die ſchon von Barnes benutzte Handſchrift, ganz vollſtändig und ſehr prächtig und genau heraus. — Ueberſetzt iſt Anakreon, in das Italieniſche zwölfmahl, von welchen Ueberſetzungen die älteſte von Franc. Ant. Cappora zu Venedig 1670. 12. und die, meines Wiſſens, neueſte von Ceſ. Gaetani, zu Rom 1775. 8. erſchienen iſt; die beſten darunter ſind von Aleſſ. Marchetti, Lucca 1707. 4. und von Paol. Rolli, Lond. 1739. 8. Zuſammen gedruckt ſind die Ueberſ. des Corſini, Regnier, Salvini, Marchetti, und die von verſchiedenen zu Meyland 1731 erſchienenen, zu Venedig 1736. 4. heraus gekommen. — Von ſpaniſchen Ueberſetzungen führt Hr. Dieze eine, in den Sylbenmaßen des Originals, von Eſtevan Man. Villegas an, welche das 4te Buch des erſten Theils ſeiner Eroticas, (Najera 1617. 4.) ausmacht. — In das Franzöſiſche iſt er zwölfmahl überſetzt worden; zuerſt von Remy Belleau, im Jahre 1556. 8. zuletzt von Montonet de Clairfont, in Proſa, im Jahre 1779. 4. Die Ueberſ. von Poinſinet de Sivry, vom Jahre 1755, in Verſen iſt zwar etwas frey; aber keinesweges ſchlecht; bey der von Sauvigny, 1762. 12. finden ſich gute Abhandlungen. — In das Engliſche nur ſechsmahl; zuerſt von Th. Stanley, Lond. 1651. 8. zuletzt von Green 1769. 8. in Verſen; immer nur mittelmäßig. — In das Deutſche (von P. Uz und J. N. Götz) Carlsruhe 1746 und 1760. 8. in Verſen; in den Versarten

des

*) De Sapiente videbimus: mihi et tibi, qui adhuc a Sapiente longe abſumus, non eſt committendum, ut incidamus in rem commotam, impotentem, alteri emancipatam, vilem ſibi. Senecae Ep. CXVI.

des Originals, Leipz. 1776. 8. (von Meinecke) und von S. F. G. Wahl, Erf. 1783. 8. C. W. Ramler, G. E. Leſſing, C. W. Müller, Gleim, u. a. m. haben einzele Lieder glücklich überſetzt und nachgeahmt; aber Gottſched, Hudemann, und Triller haben, ſich leyder! auch an ihm vergriffen.

In den Fragmenten über die neuere deutſche Litteratur (I. 338 u. f.) iſt der eigenthümliche Charakter der Anakreontiſchen Dichtart ſehr glücklich entworfen. Die, mir bekannten, wichtigſten eigentlichen Erläuterungsſchriften ſind die Anmerkungen über den Anakreon (von J. Gottl. Schneider) Leipz. 1770. 8. (in deren erſten Abſchnitt gute Bemerkungen über die Dichtungsart ſelbſt, über die Unterſchiede zwiſchen dem Anakreon und ſeinen Nachahmern, über das verſchiedene Genie der Dichter in dieſer Manier, u. d. m. enthalten ſind.) — Animadverſiones ad Anacreontem . . . Auct. M. Ioan. C. Zeunio, Lipſ. 1775. 8. — Ueber die Philoſophie des Anakreon, ein Verſuch von M. Joh. Fr. Degen, Erl. 1776. 8. — Vorleſungen über einige anakreontiſche Lieder von Vorheck 1778 — 1779. 8. 9 Stück. — — Das, meines Bedünkens, beſte Leben des Dichters iſt von Barnes, bey der Ausg. deſſelben befindlich; aber auch Greg. Gyraldus (hiſt. poetar. Baſ. 1545. S. 1003) ſo wie Bayle haben dergleichen geliefert.

Anatomie.

(Zeichnende Künſte.)

Bedeutet in der Mahlerkunſt eine Kenntniß der äußern und innern Theile des menſchlichen Körpers, in ſo weit ſie zu richtiger Zeichnung der Figuren in allerhand Stellungen und Bewegungen nothwendig iſt. Es ſind fürnehmlich zwey Umſtände, welche die Anatomie einem Zeichner nothwendig machen. Die Verhältniſſe der Glieder ändern ſich wegen der Knochen in etwas ab, je nachdem die Glieder eine Lage annehmen. So iſt die Länge des Arms von der Schulter bis an die Spitze des kleinen Fingers anders, wenn der Arm gerade ausgeſtrekt, als wenn er gebogen iſt. Dieſes kommt von den Gelenken der Knochen her, welche man deswegen genau kennen muß, um dem Arm in allen Wendungen das richtige Verhältniß zu geben. Von den Muskeln iſt bekannt, daß ſie bisweilen rund und wie aufgeblaſen, bisweilen flach und ſchlaff ſind, nachdem ſie in würklicher Verrichtung oder in Ruhe ſind. Daher kömmt es, daß eine Stelle des Körpers bisweilen erhoben und heraus ſtehend, oder flach und bisweilen vertieft iſt. Hieraus iſt klar, daß jede Stellung und jede Bewegung ihre eigenen Verhältniſſe und Umriſſe hat, welche der Zeichner nicht treffen kann, wenn er nicht eine hinlängliche Kenntniß von der Lage der Muskeln, von ihrer Verrichtung und von der eigentlichen Beſchaffenheit der Knochen hat. Fürnehmlich muß er die Anatomie des Geſichts genau ſtudiren, weil darin eine Menge kleiner Muskeln ſind, welche in den verſchiedenen Affekten die Geſichtszüge ändern.

Die Anatomie iſt dem Zeichner um ſo viel nöthiger, da es nicht möglich iſt, den Mangel derſelben durch die academiſchen Zeichnungen nach der Natur zu erſetzen. Es kommen gar viel Stellungen vor, welche man blos aus dem Kopfe zu machen hat, wobey man ohne genaue Kenntniß der Anatomie nothwendig in Fehler fällt. Der berühmte de Piles hat zum Gebrauch der Künſtler eine kurze Einleitung zur Anatomie unter einem angenommenen Namen herausgegeben.*)

*) Abregé d'Anatomie accommodé aux Arts de Peinture et de Sculpture, publié par Frcs. Tortebat, Par. 1667. fol. aus dem Veſalius gezogen. — Deutſch gab Sam. Th. Gericke das Werk, unter dem Titel: Kurze Verfaſſung der

Es iſt aber hiebey den Künſtlern zu rathen, daß ſie ihre Kenntniß in dieſem Stük nicht mißbrauchen. Einige haben, um ihre Wiſſenſchaft in der Anatomie zu zeigen, die Muskeln ſo ſtark ausgedrükt, daß ihre Figuren wie geſchunden ausſehen. Es muß in der Zeichnung der Muskeln nichts übertriebenes ſeyn.

* *

Von Zeichnung der Muskeln, Knochen u. d. m. überhaupt handelt der Florent. Mahler, Aleſſ. Allori in dem Dialogo ſopra l'arte del deſignare le figure, principiando da' muſcoli, oſſe, nervi, vene, membra e figura perfetta, Firenze 1590. 4. — Wozu eigentlich dem Künſtler die Kenntniß der Anatomie vorzüglich unentbehrlich ſey, hat Hagedorn (Betrachtungen über die Mahlerey S. 269) allgemein, nach des Vinci Traité de la Peinture (Ch. 90. S. 28. Par. 1651. fol.) angedeutet; und in wie fern jener zuweilen von dem, was ſie lehrt, abgehen müſſe, in einem ſehr glücklichen Beyſpiele, ſo wie die Unentbehrlichkeit ihrer Kenntniß, ſelbſt bey großer Bekanntſchaft mit der Antike (S. 80 u. f.) gezeigt. — Wie weit die Kenntniß und der Gebrauch des Künſtlers darin gehen müſſe, iſt in den Sentiments des plus habiles peintres ſur la pratique de la peinture et de la ſculpture, par H. Teſtelin, S. 39 u. f. (bey dem Gedicht des Le Mierre, Amſt. 1770. 12.) etwas näher beſtimmt. — Von der Anatomie überhaupt, von der Nothwendigkeit ihrer Kenntniß, u. d. m. handelt auch de Piles noch in dem Cours de peinture par principes, S. 38 und 153 (Par. 1708. 12.) — Von der Nothwendigkeit ihrer Kenntniß zur Zuſammenſetzung eines Ganzen (Enſemble) Watelet in den, ſeiner Art de peindre angehängten reflexions, S. 89 u. f. (Amſt. 1761. 12.) — Ein „Unterricht, wie die zur Zeichenkunſt gehörige Anatomie, Mahler und Bildhauer zu erlernen haben, von G. H. Werner,“ kam zu Erfurt 1780. 8. heraus. —

Die beſten Anweiſungen und Abbildungen zu der, dem Künſtler nöthigen Kenntniß der Anatomie liefern folgende Schriften: Andr. Veſalii de humani corporis fabrica, Lib. VII. Baſil. (1543) fol. verm. ebend. 1555. fol. (die Zeichnungen dazu von Titian und Joh. v. Calcar) in ſ. Werken, Leyd. 1725. fol. die Epitome dieſes Werkes, Baſil. 1543 (mit etwas veränderten, und überhaupt nur 9 Figuren) deutſch, unter dem Titel: von des Menſchen Anatomey, ein kurzer Auszug aus D. A. Veſalii Büchern, durch D. Andr. Turinum verdollmetſcht, Frankf. 1543 und 1556 fol. und vollſtändiger unter folgendem: Andr. Veſalii . . . Zergliederung des menſchlichen Körpers, auf Mahlerey und Bildhauerkunſt gerichtet; die Figuren von Titian gezeichnet, Augsb. 1706 und 1764. fol. (ſowohl aus dem gröſſern Werke, als aus der Epitome gezogen) — Iulii Caſſerii Placent. . . . tab. anatom. LXXVIII cum ſuppl. XX tabular. Dan. Bucretii . . . Ven. 1627. fol. (die Zeichnungen von Fialetti, die Kupfer von Frc. Valeſio) — Anatomia ridotta all' uſo de' Pittori, di Jac. Moro, Venez. 1679. fol. (aus dem Veſalius gezogen) — Anatomia dei Pittori, da Carlo Ceſio, Rom. (von Hier. Boellmann zu Nürnberg 1706, auf Dan. Preißlers Veranlaſſung, aber ſo unrichtig nachgeſtochen, daß ſie noch unter dem, ſchon nicht richtig gezeichneten Originale ſtehen) — Godefr. Bidloo . . . Anatomia corporis humani, Amſtel. 1685. fol. (mit 105 Kupfertafeln nach Laireſſe, wahrſcheinlicher Weiſe durch die Gebrüder Gunſt und durch Bloteling geſtochen) — The Anatomy of humane bodies.. by Will. Cowper, Lond. 1697 f. lat. ebend. 1739. und Ultraj, 1750 f. (im Grunde

Anatomie, wie ſelbige zur Malerey und Bildhauerey erfordert wird, Berlin 1706. Fol. aber, in Rückſicht auf die Zeichnungen, ſehr verhunzt, heraus; auch Leipzig 1760. 4. mit H. Teſtelins Anmerkungen der fürtreflichſten Mahler über die Zeichen- und Mahlerkunſt.

Grunde nichts, als das mit 9, nicht ſehr richtig gezeichneten Kupfertafeln vermehrte, und in etwas veränderte vorige Werk) — Anatomia per uſo ed intelligenza del diſegno, ricercata non ſolo ſu gl' oſſi e muſcoli del corpo humano, ma dimoſtrata ancora ſu le ſtatue antiche più inſigni di Roma, delineata ... per iſtudio della Academ. di Francia, ſotto la direzzione di Carlo Errard ... preparata dal D. Bern. Genga ... con le ſpiegazione dal S. C. Giomar. Lanciſi ... data in Luce da Dom. Roſſi, R. 1691. f. (47 Kupfert. und 12 auch in Kupfer geſtochene Blätter Erklärung, wovon jene aus 28 anatom. Figuren, und die übrigen aus Abbildungen der beſten antiken Statuen beſtehen; nach dem Veſalius für den Künſtler das beſte Werk) — Myotomia reformata, or an Anatomical Treatiſe on the Muſcles of the human body ... by Will. Cowper, Lond. 1724. fol. (worin die XI. XII und XIII Tafel S. 126 u. f. zum Gebrauch der Mahler und Bildhauer eingerichtet worden ſind) — Anatomy of the human body, by Will. Cheſelden, Lond. 1726. 8. beſſer ebend. 1741. 8. (beſonders ſind für den Künſtler die darin befindlichen Tafeln vom Marſyas und Herkules brauchbar) — Sigfr. Bern. Albini Tabulae ſceleti, et muſculorum corporis humani, Lugd. Bat. 1747. fol. ebendeſſelben Tabulae oſſium humanor. ebend. 1753. Fol. (die dabey befindlichen Kupfer von Joh. Wandelaer gezeichnet und geſt.) Gezogen aus dieſem Werke ſind: Myographie, ou deſcription des Muſcles du corps humain par Mr. Tarin, Par. 1753. 4. Oſteographie ... von ebend. ebend. 1753. 4. (in aller Art beſſer, als die engliſchen Nachdrücke dieſes Werkes.) Auch die „Vorſtellung der Gebeine und Muskeln des menſchlichen Körpers, wobey dieſelben in ihrer natürlichen Farbe dargeſtellt ſind, von Georg Lichtenſteger, Nürnb. 1774. Fol.“ iſt daher genommen, aber ſchlecht gerathen. — Alb. Halleri, Icon. anatomicar. Faſc. I-VIII. Gött. 1743-1756. f. Anatomy of Painting, by Brisbane, Lond. 1769. f. — — Bloße anatomiſche Zeichnungen, mit mehr oder weniger Erklärung, ſind, unter mehrern, von folgenden Künſtlern geliefert worden, Jac. Chriſtph. Le Blond († 1741) Joh. Admiral (1746) die beyden erſten von ihm, in den Jahren 1736 und 1737 herausgegebenen Stücke ſind nach Präparaten des Albinus gemacht, und mit Erklärungen deſſelben begleitet; das dritte im Jahre 1738, und das vierte und fünfte, ohne Jahrszahl, erſchienene Stück nach Injectionen von Ruyſch. — Fab. Gautier, Eſſai d'anatomie, ou *tableaux inprimés*, qui repréſentent au naturel, tous les muſcles de la face, du col, de la tête, de la langue et du larinx, d'après les parties diſſequées et preparées par Mr. Duverney ... Par. 1745. fol. 8 Bl. Anatomie de la tête ... Par. 1748. f. 8 Bl. Anatomie générale des viſceres ... avec l'Angiologie et la Neurologie de chaque partie du corps humain, Par. 1751. fol. 18 Bl. Suite de l'Eſſai d'Anatomie, Par. 1745. f. 12 Bl. (die erſte, zweyte und vierte dieſer Lieferungen, unter dem Titel: Myologie complète ... mit der Jahrszahl 1746.) Expoſition anatomique de la ſtructure du corps humain, Par. 1750. f. 20 Bl. (Der Werth dieſes Werkes, als anatomiſche Zeichnungen, iſt indeſſen nicht ſehr groß, da dieſe nicht ſehr richtig ſind.) —

Ueber die Geſchichte der anatomiſchen Zeichnungen — über den Einfluß der beſſern Kenntniß der Anatomie in die Mahlerey der Neuern überhaupt, und in die Werke einzeler Künſtler beſonders; über die Schwierigkeiten, richtige anatomiſche Zeichnungen zu machen, u. d. m. ſind ſehr leſenswerthe Nachrichten und Bemerkungen, in dem „Verzeichniß einer Sammlung von Bildniſſen, gröſtentheils berühmter Aerzte ... von C. W. Moehſen, Berl. 1771. 4. in der (S. 53 u. f.) befindlichen Abhandlung, „von der Verbindung der Arzneygelahrheit mit den bildenden Künſten, und von dem Nutzen, welchen verſchiedene Bemühungen der Aerzte den Künſten verſchaft haben,“ zu finden.

Andante.

(Muſik.)

Bedeutet in der Muſik einen Taktgang, der zwiſchen dem Geſchwinden und Langſamen die Mitte hält. In dem Andante werden alle Töne deutlich und von einander wol abgezeichnet angegeben. Dieſer Gang ſchiket ſich alſo zu einem gelaſſenen, ruhigen Inhalt, ingleichem zu Aufzügen und Märſchen.

Anfang.

(Schöne Künſte.)

Ariſtoteles, welcher angemerkt hat, daß jeder Gegenſtand, der ein ſchönes Ganzes ausmacht, einen Anfang und ein Ende habe, ſagt: der Anfang ſey dasjenige, dem in derſelben Sache nichts vorher gehen könne, und was allen andern Dingen vorher gehen müſſe.*) Der Anfang der Begebenheiten, welche die ganze Handlung der Ilias ausmachen, iſt der Streit zwiſchen Achilles und Agamemnon; denn alles, was nachher geſchehen iſt, war eine Folge dieſes Streits: hingegen gehört das, was dieſem Streit vorher gegangen, nicht zu dieſer Handlung. Man kann die ganze Handlung vollkommen begreifen, wenn man auch von dem, was dieſem Anfang vorher gegangen iſt, keine Nachricht hat: es liegt ganz außer der Kette dieſer Begebenheit.

Ohne einen Anfang kann man ſich demnach keine Reyhe von Dingen vollkommen vorſtellen; weil man nicht begreift, warum die Sachen da ſind. Es gehören nothwendig zu der Vollkommenheit eines Werks von Geſchmak, daß es einen beſtimmten Anfang habe. Wenn Homer die Begebenheiten der Ilias beſungen hätte, ohne uns zu ſagen, warum Achilles ſich von dem Heer entfernt habe, und warum er gegen den Agamemnon aufgebracht worden, ſo würde uns das Vornehmſte der Handlung gefehlt haben: dieſes aber der Erzählung vorher geſetzt, giebt uns den vollen Aufſchluß zu der Sache; und wir bekommen dadurch eine vollſtändige Vorſtellung deſſen, was der Dichter hat beſingen wollen; wir werden völlig befriediget, nachdem wir den Anfang, den Fortgang und das Ende der Sache erkennt haben.

*) περὶ ποιητ. VII.

Hieraus folget, daß der epiſche Dichter, welcher eine vollſtändige Handlung erzählt, oder der dramatiſche, der ſie uns auf der Schaubühne vorſtellt, ſorgfältig ſeyn müſſen, den Anfang der Handlung deutlich vor Augen zu legen. Dabey aber haben ſie einige Vorſichtigkeit nöthig, weil dieſes mit mehr oder weniger guter Würkung geſchehen kann. Die Sache iſt der Mühe werth ausführlich entwikelt zu werden.

Weil der Anfang das erſte in der Sache iſt, dem nichts, was zu derſelben gehört, vorhergehen kann, ſo muß die Handlung mit nichts anfangen, was würklich vor ihr geweſen iſt. Dieſes wäre ein verwerflicher Ueberfluß. Die Vorſtellungskraft würde mit etwas fremden, das zur Sache nicht gehört, beſchäftiget. In dieſen Fehler iſt Euripides bisweilen gefallen. In der Hekuba läßt er zum Anfange der Handlung dieſe Königin auftreten und kläglich thun, noch ehe der Zuſchauer weiß, welches Elend, das eigentlich der Inhalt des Stüks iſt, ihr bevorſteht. Der wahre Anfang dieſer Handlung iſt der Entſchluß der Griechen, die Tochter dieſer Königin auf dem Grabe des Achilles zu opfern. Dieſes hat uns der Dichter gleich ſollen bekannt machen. Denn alle Klagen der Hekuba, über die ihr vorher begegneten Unglüksfälle, gehören nicht zu dieſer Sache. Eben ſo läßt er in der Iphigenia bey den Tauriern, dieſe Prinzeßin zum Anfang der Handlung erſchei-

ſcheinen, ehe ſie weiß, daß Oreſtes und Pylades angekommen; da doch die Handlung erſt durch ihre Ankunft den Anfang nimmt. Dergleichen Eingänge ſind würklich von der Handlung abgeriſſen und alſo der Einheit der Vorſtellung entgegen.

Ein andrer Fehler iſt es in epiſchen und dramatiſchen Gedichten, wenn man den Anfang mit ſehr entfernten Veranlaſſungen zu der Handlung macht. Es würde ungereimt ſeyn, wenn man, wie Horaz ſagt,*) die Erzählung des Trojaniſchen Krieges von dem Ey anfangen wollte, aus welchem Helena in die Welt gekommen. Denn daraus erkennt man die Urſache des Krieges nicht unmittelbar. Dergleichen Umſchweife geben der Vorſtellung eine Unvollkommenheit, die ſcharfſinnigen Leſern anſtößig ſind. Der Dichter muß demnach, ohne auszuholen, gleich zur Sache kommen, und ſein Werk beym unmittelbaren Anfang der Handlung anheben.

Zwar hangen in der Welt gar alle Begebenheiten ſo an einander, daß in ſtrengem metaphyſiſchen Sinn keine, die mitten aus der Geſchichte der Welt herausgenommen wird, ein für ſich beſtehendes Ganzes ausmacht. Allein da der Dichter ſeine Handlung als eine völlig abgeſonderte Sache vorzuſtellen hat: ſo muß er einen ſolchen Anfang ſuchen, der unſre Vorſtellung befriedige, und uns nichts vorhergegangenes zu ſuchen übrig laſſe. Hat er ein Mißtrauen in die Fruchtbarkeit ſeiner Erfindungskraft, ſo nimmt er einen entfernten Anfang, damit die Menge der Begebenheiten den Mangel der Erfindungen erſetze. Vielleicht würde Homer die Aeneis von der Ankunft des Helden in Italien angefangen haben. Virgil glaubte einen entfernten Anfang nöthig zu haben. So würde ein minder fruchtbarer Dichter ſich kaum getraut haben, die Meßiade, wie Klopſtok gethan hat, mit dem lezten Einzug des Erlöſers nach Jeruſalem anzufangen.

Dem Dichter bleibt alſo immer die Freyheit, den Anfang ſeiner Handlung näher oder entfernter von dem Ende zu nehmen. Nur muß er dieſes genau beobachten, daß er dem Gedicht einen wahren Anfang gebe, der weder außer der Handlung liege, noch unvollſtändig ſey. Je näher der Anfang der Handlung an dem Ende derſelben liegt, je enger kann das Ganze zuſammen getrieben werden, daß es mit einem Blike zu überſehen ſey. Iſt der Anfang vom Ende ſehr entfernt, ſo wird das Werk zu weit ausgedehnt, oder es entſtehen in der Handlung große Lüken, welche der Lebhaftigkeit der Vorſtellung viel Schaden thun.

Die dramatiſche Handlung erfodert nothwendig, daß der Anfang nahe am Ende genommen werde. Wenn der Dichter dieſes verſäumt, ſo iſt er genöthiget, entweder die ganze Handlung einzuſchränken, daß er uns gleichſam nur einen Auszug davon ſehen läßt, oder er muß einen großen Theil hinter der Bühne geſchehen laſſen. In beyden Fällen iſt es unmöglich, daß ſich die Charaktere der Perſonen hinlänglich entwikeln. Die Alten haben dieſes faſt allemal ſehr genau beobachtet, und eben deßwegen ſehen wir überall ſo gut entwikelte Charaktere in ihren dramatiſchen Stüken. Wir können ſie auch darin den Neuern als Muſter empfehlen, daß ſie in Beſtimmung des Anfangs meiſtens ſehr ſorgfältig geweſen. Sie legen uns gemeiniglich bey dem erſten Auftritt den Anfang der Handlung ſo deutlich vor Augen, daß wir gleich von dem Inhalte derſelben und von dem Charakter der Hauptperſonen hinlänglich unterrichtet werden. Dieſes wird in viel neuen Stüken ſo ſehr verſäumt, daß wir

*) ad Piſones v. 146.

wir oft eine lange Zeit nicht wiſſen, worauf es bey der Handlung ankommt. Man wird dieſes inſonderheit lebhaft fühlen, wenn man den Anfang des Oedipus in dem Trauerſpiele des Sophokles mit dem Anfange vergleicht, den Voltaire ſeinem Oedip gegeben.

In der Muſik muß jedes Tonſtük ſo anfangen, daß das Gehör auf nichts vorhergehendes geführt werde. Die Harmonie muß vollkommen conſonirend und vollſtändig ſeyn, der Gang oder die Figur nicht abgebrochen. So viel immer möglich, muß gleich die erſte Periode den Charakter des ganzen Stüks enthalten. Indeſſen giebt es doch Gelegenheiten, beſonders wenn Arien auf Recitative folgen, und dieſelbe Empfindung in der Arie nur fortgeſetzt wird, daß der beſtimmte Anfang unnöthig wird. In dem Tanze muß ebenfalls ein beſtimmter Anfang geſetzt werden, damit man nicht glaube, man ſehe nur ein Stük deſſelben. Dieſes geſchieht bisweilen in den Balletten, da die Tänzer mit einem Sprung aus den Culiſſen hervor kommen, und uns glauben machen, daß der Tanz, den wir ſehen, nur eine Fortſetzung der Handlung ſey, die außer unſerm Geſichte ihren Anfang genommen hat.

Es iſt überhaupt in allen Werken des Geſchmaks nöthig, den Anfang ſo zu machen, daß man natürlicher Weiſe nicht auf den Gedanken kommen könne, was dieſer Sache, die wir itzt ſehen oder hören, könnte vorher gegangen ſeyn. Denn dieſe Frage würde offenbar anzeigen, daß man uns nicht ein Ganzes, ſondern nur ein Stük vorſtelle. Hermogenes erinnert, daß es ſehr unſchiklich und bäuriſch ſey, wenn man in einer Abhandlung gleich in die Sache hineinſpringt.*) In einer förmlichen Rede, darin etwas abgehandelt wird, iſt nicht der Eingang, ſondern der Vortrag der Sache, der eigentliche Anfang.

In den Werken der Kunſt, die ſich auf einmal darſtellen, wie alle Werke der zeichnenden und bildenden Künſte ſind, ſcheinet zwar weder Anfang noch Ende zu ſeyn. Dennoch iſt unumgänglich nothwendig, daß ſie mit einer Art von Anfang und Ende, als ganz beſchränkte und für ſich beſtehende Dinge, in die Augen fallen.*)

* *

Meines Bedünkens hat H. Sulzer, in dem vorhergehenden Artikel, in ſo fern dieſer die redenden Künſte betrift, nicht genau und beſtimmt genug, den **Anfang** der eigentlichen **Begebenheit**, welche der Innhalt, oder die Veranlaſſung eines Gedichtes ſeyn kann, von dem **Anfange** des eigentlichen **Gedichtes** ſelbſt, das heißt, von demjenigen Punkte unterſchieden, von welchem der Dichter gleichſam ſein Tempo nimmt, ob er gleich von beyden darin handelt, wie es ſich z. B. aus dem ergiebt, was er von dem Unterſchiede zwiſchen dem Anfange des griechiſchen und des Voltairſchen Oedips ſagt, wo er nur von der Expoſition, das iſt von dem reden kann, wodurch uns das, was zwiſchen dieſen beyden Anfängen inne liegt, bekannt, und der letztere verſtändlich gemacht wird. — Freylich kann dieſer letztere zuweilen, in Gedichten epiſcher Art, mit jenem Eines ſeyn: er kann aber auch, mehr oder weniger, entfernt von ihm liegen; und Unterſuchungen, warum dieſes, ſelbſt in epiſchen Gedichten, nicht immer zuträglich ſey? Ob der Unterſchied, welcher, in Rückſicht hierauf, im Ganzen, zwiſchen dem hiſtoriſchen Schauſpiel der Engländer, und den Schauſpielen gewöhnlichen Schlages iſt? Ob, und woher es Dichtarten giebt, welche, in Rückſicht auf Veranlaſſung, einen abgebrochenen Anfang zulaſſen, und gar natürlich und nothwendig machen? u. d. m. würden hier, glaube ich, an ihrer rechten Stelle geweſen ſeyn. —

Be-

*) Hermog. de Invent. L. II. c. 1.

*) S. Ganz.

Beſtimmte Nachweiſungen hierüber laſſen ſich nicht geben; die Leſer müſſen ſie, aus den folgenden Schriften, ſelbſt auszumitteln ſuchen. Zuerſt gehört dahin, was die Commentatoren des Ariſtoteles über die von H. S. angeführte Stelle deſſelben geſagt haben; das beſte darüber hat Dacier bey ſeiner Ueberſetzung der Poetik (S. 113. Ed. d'Amſt. 1733. 12.) und H. Curtius bey der ſeinigen (S. 131 u. f.) zuſammen geleſen; es iſt aber, in keinem Betracht, viel. — Weit ausführlicher, oder weitläuftiger, handelt davon Boſſu in dem Traité du Poeme epique (Liv. 2. Ch. 11. S. 136. Ed. de Par. 1693.) — Ueber das, was eigentlich der Anfangspunkt in einem Gedichte überhaupt iſt, Batteux (Einleit. in die ſch. Wiſſenſch. Th. 2. Abſchn. 1. Art. 3. Kap. 3. vorzügl. S. 21 u. f. Aufl. 4.) — Warum der Dichter, beſonders der epiſche, nicht von dem Punkte, wo ſich die eigentliche Begebenheit ſeines Gedichtes anhebt, ſondern von einem, welcher dem Zweck und Ziel deſſelben, und dem Ausgange näher liegt, ausgehen müſſe, Hurd in ſ. Commentar über den 148 Vers des Horaz (I. 124. der deutſchen Ueberſ.) — Du point où doit commencer l'action d'une fable comique, das 9te Kap. des 1ten Buches der Art de la Comedie des Cailhava (B. 1. S. 172 u. f.) wo zugleich die Mißlichkeit der Regel des d'Aubignac (welche auch H. S. angenommen zu haben ſcheint) daß nähmlich die dramatiſche Handlung ihren Anfang dem Ende ſo nahe als möglich nehmen müſſe, durch treffende Beyſpiele gewieſen wird. — Ueber den, dem lyriſchen Gedichte, eigenen Anfang, H. Engel, in den Anfangsgründen einer Theorie der Dichtungsarten, Berl. 1783. 8. (8tes Hauptſt. S. 277 u. f.) — — Warum Hekuba, indem ſie auftritt, nicht anders, als klagend auftreten könne, lehrt den aufmerkſamen Leſer der Innhalt und Zuſammenhang des Stückes. Wenn Iphigenia bey den Tauriern nicht eher aufträte, als Oreſt und Pylades: ſo würden dieſe mit keinem ſo großen Intereſſe für den Zuſchauer, als es jetzt geſchieht, auftreten können. — —

Angemeſſen.

(Schöne Künſte.)

Das Zufällige in einer Sache, das mit dem Weſentlichen ſehr genau überein kommt, und ihm dadurch eigen wird. Ein angemeſſener Ausdruk iſt der, darin alle Worte ſo gewählt werden, wie ſie ſich zum Weſen am genaueſten ſchiken. Ein langſamer Ausdruk iſt der langſamen Vorſtellung angemeſſen; ein ſchneller der lebhaften. Niedrige Wörter ſind niedrigen, und hohe erhabenen Vorſtellungen angemeſſen. Ein Beyſpiel eines ſehr angemeſſenen Ausdruks giebt uns folgende Stelle des Sophokles in der Elektra. Dieſe Prinzeßin ſagt zu ihrer Schweſter:*)

— — Σοι δε πλουσια
Τραπεζα κειϑω, και περιῤῥειτω βιος.
Εμοι γαρ ἐςω τ' ἐμε μη λυπειν μονον
Βοσκημα.

Dir werde eine koſtbare Tafel gedekt, und Ueberfluß herrſche in deiner Lebensart; mein Brod aber ſey blos zur Nothdurft. Der fürſtlichen Lebensart der Chryſothemis ſind die Worte, koſtbare Tafel, angemeſſen; der niedrige Ausdruk, des täglichen Brodes, (Βοσκημα, Futters) der unterdrükten Elektra.

Es iſt ſehr weſentlich, daß ſich jeder Künſtler auf das Angemeſſene äußerſt befleiße. Denn entweder iſt das Zufällige ſo unbeſtimmt, daß es ſich zu verſchiedenen Sachen ſchikt; oder es iſt gar der Sache unangemeſſen. In dieſem letzten Falle iſt es anſtößig, weil es ungereimt iſt: im andern Falle aber vermißt man wenigſtens den Reiz, der vom Angemeſſenen herkommt. Zwar werden Künſtler von feinem Geſchmake ſelten in den Fehler des Unangemeſſenen verfallen; aber das genau Angemeſſene erfodert große Scharfſinnigkeit und feines Gefühl. Eben darum

*) Electr. vſ. 363.

darum aber giebt es den Werken des Geſchmaks eine große Schönheit.

Man ſieht bisweilen Menſchen, bey denen alles Zufällige, ihre Figur, ihre Geſichtszüge, Gebehrden, jeder kleinſte Anſtand, ſo genau mit dem, was ſie ſind, übereinſtimmen, daß man ſie mit dem größten Vergnügen betrachtet. So muß in jedem vollkommenen Werke der Kunſt alles angemeſſen ſeyn. Alsdenn wird man es immer mit neuem Vergnügen genießen. Denn der Geiſt wird nimmer geſättiget, ſeine Uebereinſtimmungen zu bemerken.

Wiewol alle Künſtler ſich auf das Angemeſſene äußerſt befleißen müſſen, ſo iſt es doch den Schauſpielern vorzüglich nöthig. Wenn ſie gefallen wollen, ſo muß in ihrer ganzen Perſon nichts ſeyn, das dem Stand und Charakter der Perſon, die ſie vorſtellen, nicht genau angemeſſen ſey.

Angenehm.

(Schöne Künſte.)

Man hört überall ſagen, das Angenehme ſey der Zwek aller Werke der ſchönen Künſte. Dieſes iſt eben ſo wahr, als wenn man ſagte: der Wolklang ſey der Zwek der Dichtkunſt, oder die Harmonie der Zwek der Muſik. Angenehm muß jedes Werk dieſer Künſte ſeyn, weil man es ſonſt nicht achten würde: aber dieſe Eigenſchaft macht ſein Weſen nicht aus; ſie gehört ſo dazu, wie das gute Anſehen, die Reinlichkeit und Annehmlichkeit zu einem Gebäude gehören, deſſen Weſen in etwas ganz anderm beſteht.

Soll der Künſtler nicht durch unrichtige Vorſtellungen über das Weſen der ſchönen Künſte auf Abwege gerathen, ſo muß er ſich über den Gebrauch des Angenehmen von der Natur unterrichten laſſen, der großen Lehrerin aller Künſtler. Sie arbeitet allemal auf Vollkommenheit; aber ſie giebt ihr die Annehmlichkeit zur beſtändigen Gefährtin. Jedes Werk der Natur hat ſeine Vollkommenheit, wodurch es das iſt, was es hat ſeyn ſollen, und ſeine Annehmlichkeit, wodurch es die Sinnen reizt: ſo muß jedes Werk der ſchönen Künſte ſeyn, die eigentlich durch Einmiſchung des Angenehmen in das Nützliche entſtanden ſind.*) Jedem ihrer Werke muß etwas wichtiges übrig bleiben, wenn ihm alles Angenehme, was es durch die Kunſt an ſich hat, benommen wird. Das Gedicht, dem nichts übrig bleibet, wenn die Harmonie des Verſes, die Schönheit des Ausdruks, das Kleid der Bilder, davon genommen werden, iſt kein lobwürdiges Werk.

Dieſes iſt der wahre Geſichtspunkt, aus welchem jeder Künſtler das Angenehme betrachten muß. Hat er das Weſentliche als ein weiſer und verſtändiger Mann feſtgeſetzt, ſo ſehe er ſich nach dem Angenehmen um, womit er das Nützliche als mit einem ſchönen Gewand umgeben könne. Hat er einen Gegenſtand gefunden, der wichtig genug iſt, die Aufmerkſamkeit verſtändiger Menſchen zu beſchäfftigen, ſo ſuche er ihm alle Annehmlichkeiten zu geben, die ihn der Vorſtellungskraft reizender machen können. So können wir uns das Verfahren der Natur vorſtellen. Sie hat alle Theile des menſchlichen Körpers zu ihrem Gebrauch ſo vollkommen gebildet, daß aus dem Ganzen die bewundernswürdige Maſchine entſtehen konnte, die der Geiſt zu ſeinem Dienſte nöthig hatte: denn hat ſie alle dieſe Theile in eine angenehme Form vereiniget, ſelbige mit einer, alles lieblich zuſammen bindenden Haut, überzogen, und auch dieſe mit angenehmen Farben und einem reizenden Weſen verſchiedentlich überſtreut.

*) S. Künſte.

Alſo iſt die Erforſchung und genaue Kenntniß des Angenehmen zwar ein weſentlicher Theil der Kunſt, aber nicht der einzige. Der Künſtler muß zuerſt ein Mann von Verſtand, ein weiſer und guter Mann, und hernach eben ſo nothwendig ein Mann von Geſchmak ſeyn. Er hat zwey Wege, die Kenntniß des Angenehmen zu erwerben, und beyde ſind ihm nothwendig. Was die feineſten Kunſtrichter, vom Ariſtoteles an, bis auf izt, von dem, was angenehm oder unangenehm iſt, bemerkt haben, mache er ſich bekannt, und nehme ſeine eigene Erfahrung noch dazu: hernach bemühe er ſich eine Theorie des Angenehmen zu machen, die bey dem Wankenden und Widerſprechenden der Beobachtungen ihm zu Hülfe komme; die entweder ſeine Zweifel rechtfertige, oder auflöſe.

Zum Fundament dieſer Theorie bemerke er, daß ein Gegenſtand dadurch angenehm wird, daß er die Würkſamkeit der Seele reizt, und daß dieſes auf zweyerley Art geſchieht; entweder durch die Vorſtellungskraft, oder durch die Begehrungskraft. Bey näherer Unterſuchung dieſer beyden Gattungen der Würkſamkeit wird er die Arten derjenigen Eigenſchaften der Dinge entdeken, die angenehm ſind. So wird er finden, daß die Vorſtellungskraft gereizt wird durch Vollkommenheit, durch Ordnung, durch Deutlichkeit, durch Wahrheit, durch Schönheit, durch Neuigkeit und verſchiedene andere äſthetiſche Eigenſchaften; die Begehrungskraft aber durch das Affektreiche, durch das Zärtliche, durch das Rührende, durch das Feyerliche, durch das Große, durch das Wunderbare, durch das Erhabene und andre Eigenſchaften dieſer Art, über welche an ſehr vielen Stellen dieſes Werks nähere Unterſuchungen angeſtellt worden, die zuſammen genommen eine, wiewol unvollkommene Theorie des Angenehmen ausmachen.

Angſt.

Der höchſte Grad der Furcht, und alſo eine ſehr wichtige Leidenſchaft. Da ſie nicht ſo plötzlich und ſo vorübergehend iſt, wie der Schreken, ſondern lange anhalten, und die Seele in ihren innerſten Winkeln durchwühlen kann; ſo iſt ſchwerlich irgend eine andre Leidenſchaft, die ſo daurende Eindrüke in dem Gemüthe zurük läßt. Sie iſt deßwegen höchſt wichtig, weil ſie das kräftigſte Mittel iſt, einen immerwährenden Abſcheu für dasjenige zu erweken, welches dieſe unerträglichſte aller Leidenſchaften verurſachet hat.

Von allen Künſtlern kann der tragiſche Dichter den beſten Gebrauch davon machen, weil er uns das innere und äußere derſelben vor Augen legen, und vermittelſt der Täuſchung dieſe Leidenſchaft in einem ziemlich hohen Grad in uns erweken kann. Selten können die zeichnenden Künſte ſich zu dem Grade der Vollkommenheit erheben, daß ſie die Angſt erweken können. Kaum iſt Raphaels großes Genie dazu hinreichend.

In dem epiſchen Gedicht hat Klopſtok dieſe Leidenſchaft ſowol an dem Abbadona, als an dem Judas Iſcharioth mit einer wahren Meiſterhand behandelt. Auch in der Noachide kommen verſchiedene ſehr ſchöne Bearbeitungen dieſer Leidenſchaft vor, beſonders im zehnten Geſang, da unter andern die Scene, wo Lamech einem im Todesſchlummer liegenden Sünder aufwekt, der beym Aufwachen glaubt, daß der Tag des Gerichts erſchienen ſey, eine meiſterhafte Erfindung iſt, die auch Füßli in der, dem zehnten Geſang vorgeſetzten, Zeichnung ſehr glüklich ausgedrükt hat.

Im Trauerſpiel hat Aeſchylus in den Eumeniden die Angſt auf das höchſte getrieben; und unter den Neuern hat Shakeſpear ſie an verſchiede-

ſchiedenen Orten ſo ausnehmend vorgeſtellt, daß es kaum möglich ſcheint, ihn zu übertreffen.

An die Behandlung dieſer Leidenſchaft darf ſich kein mittelmäßiger Kopf wagen; ſie erfodert einen großen Meiſter.

Ankündigung.

(Redende Künſte.)

Es trägt ſehr viel zur guten Würkung eines Werks bey, wenn man gleich von Anfang einige Hauptbegriffe gefaßt hat, welche die Aufmerkſamkeit durch das ganze Werk hindurch lenken und unterhalten. In redenden Künſten kann dieſe vortheilhafte Lage des Geiſtes durch eine geſchikte Ankündigung des Inhalts hervorgebracht werden. Dadurch wird der Aufmerkſamkeit die nöthige Spannung gegeben, und ſie wird zugleich dahin, wo es die Abſicht des Künſtlers erfodert, gerichtet.

Daher iſt es gekommen, daß die Redner, die tragiſchen und epiſchen Dichter, insgemein gleich anfangs ihre Materie auf die vortheilhafteſte Weiſe anzukündigen geſucht haben. In der Ankündigung liegt das ganze Werk ſo eingewikelt, wie nach der Beobachtung der neuern Naturlehrer, die künftige Pflanze mit ihren Blättern, Blumen und Früchten in dem Keim des Saamenkorns liegt. Deßwegen iſt dieſer ſo kleine Theil eines Gedichts oder einer Rede, höchſt wichtig und erfodert eine große Kunſt.

Ueber die epiſche Ankündigung haben wir am wenigſten nöthig uns in eine nähere Betrachtung einzulaſſen; da ſie viel weniger Schwierigkeit hat, als die dramatiſche, und man aus den großen Muſtern, die jedermann bekannt ſind, ſich hinlänglich davon unterrichten kann. Die Beſcheidenheit und Einfalt ſind die zwey Eigenſchaften, die Horaz zur Ankündigung fodert.

Nec ſic incipiens, ut ſcriptor cyclicus olim:
Fortunam Priami cantabo, et nobile bellum.
Quid dignum tanto feret hic promiſſor hiatu?
Parturiunt montes: naſcetur ridiculus mus.

Quanto rectius hic, qui nil molitur inepte?
„Dic mihi, Muſa, virum, captae poſt tempora Trojae,
„Qui mores hominum multorum vidit et urbes.
Non fumum ex fulgore, ſed ex fumo dare lucem
Cogitat. *)

Die dramatiſche Ankündigung hat Schwierigkeiten von mehr, als einer Art. Da der Dichter nicht ſelbſt ſpricht, und es unnatürlich wäre einer handelnden Perſon die Ankündigung geradezu in den Mund zu legen, ſo muß ſie durch Umwege geſchehen. Dazu kommt noch, daß man gar bald zu viel von der Sache entdekt, deren Ungewißheit den Zuſchauer in beſtändiger Erwartung erhalten muß. **)

Plautus, der, wie in manchem andern Stük, alſo auch hier, ſich an keine Regel band, hat ohne Umſchweif durch ſeine Prologen die Ankündigung gemacht. Die meiſten Dichter aber haben dieſe Art, weil ſie außer der Handlung liegt, nicht ohne Grund verworfen: nur die engliſche Bühne hat die Prologen beybehalten.

Die Griechen, ſo wie die meiſten Neuern, haben den Inhalt der Handlung durch den Anfang derſelben anzukündigen geſucht. Sophokles iſt darin am glüklichſten geweſen; dem Euripides aber hat es damit ſelten geglükt.

*) Hor. de Arte vſ. 136. u. f.

**) Pars argumenti explicatur, pars reticetur, ad populi expectationem tenendam. *Donatus.*

geglükt. Die Sache hat in der That große Schwierigkeit. Denn da natürlicher Weiſe keine der handelnden Perſonen vorher ſehen kann, was für eine Wendung, viel weniger, was für einen Ausgang die Sachen nehmen werden, ſo können ſie die Handlung auch nicht beſtimmt ankündigen. Hier iſt ſie eine noch zufällige künftige Sache, da ſie in der epiſchen Ankündigung, als eine ſchon vergangene Sache erſcheint. Es kann alſo im Drama weiter nichts angekündiget werden, als die Veranlaſſung und der Anfang der Handlung, ihre Wichtigkeit, nebſt einigen dunkeln Vermuthungen ihres Ausganges. Dabey kann jeder die Schwierigkeit der Sache empfinden. Die meiſten Neuern behandeln die Ankündigung ſo ſchlecht, daß man lange in Verwirrung und Ungewißheit über die Veranlaſſung und über die Natur der Handlung bleibet.

Im Trauerſpiel ſollte man aus den erſten Reden der Perſonen ſogleich erkennen, daß man am Anfang einer wichtigen Handlung iſt, deren Ausgang zwar ungewiß iſt, aber, von welcher Seite er kommen möge, merkwürdig ſeyn muß. Je genauer die Verwiklung der Sachen, die Schwierigkeiten und Gefahren, die der Fortgang der Handlung heranbringen wird, durch die Ankündigung erkennt werden, je gewiſſer wird die Aufmerkſamkeit gereizt. Auch iſt es ſehr wichtig, daß dem Zuſchauer durch die Ankündigung gleich die Hauptperſonen von einer intereſſanten Seite vorgeſtellt werden.

Man kann den Anfang des Oedipus in Theben von Sophokles, als ein vollkommenes Muſter der Ankündigung anpreiſen.

Von der Ankündigung des Inhalts der Rede, die gleich nach dem Eingange folget,*) iſt unnöthig viel zu ſagen. Sie hat für einen würklich beredten Mann wenig Schwierigkeit. Das was dabey zu bedenken iſt, beſonders, ob man den Schluß der Rede vorher anzeigen, oder verbergen ſoll, entdekt ſich einem Mann von gutem Urtheil gar bald. Einiges Nachdenken über die verſchiedenen Ankündigungen, wie ſie vom Demoſthenes oder Cicero behandelt worden, wird wenig Ungewißheit in der Sache laſſen.

Nothwendiger iſt es vielleicht dieſes zu erinnern, daß in der Rede oft die Ankündigung eines beſondern Theils derſelben, der auf die Abhandlung eines vorhergegangenen Theiles folget, nothwendig wird. Dieſes nennt Cicero: Propoſitio quid ſis dicturus, et ab eo, quod eſt dictum, ſeiunctio.*) In dieſen beſondern Ankündigungen ſind unter den Neuern die franzöſiſchen Schriftſteller die beſten Muſter. Winkelmann hat auch in dem blos dogmatiſchen Vortrag verſucht, die alte griechiſche Art: So viel hievon: — nun davon, wieder einzuführen, welches nicht zu verwerfen iſt. Nur für förmliche Reden iſt dieſe Formel zu kurz.

* *

Hr. Sulzer verſteht unter dem Worte, Ankündigung, eigentlich die Expoſition; allein das deutſche Wort begreiſt nicht eigentlich alles in ſich, was das franzöſiſche ſagt, denn dieſes heißt ſowohl die Anzeige deſſen, was da vorgehen ſoll, als deſſen, was vorher gegangen, und zur Verſtändlichkeit des Folgenden zu wiſſen, und das Werk zu einem Ganzen zu machen, erforderlich iſt. In der erſtern Bedeutung wird es von den Franzoſen vorzüglich von epiſchen Gedichten, in der letztern von dramatiſchen gebraucht. Cailhava z. B. (l'Art du Theatre I. 138) ſagt, daß die Expoſition uns lehren müſſe, quel eſt le lieu, où l'action ſe paſſe, nous mettre au fait des evenemens qui l'ont précé-

*) Propoſitio.

*) De Orat. L. III.

Bayerische Staatsbibliothek München

précéde, et nous préparer (das heißt hier, die Begebenheiten einleiten, nicht ſie blos anzeigen, ankündigen) à ceux qui doivent ſervir à ſes développemens. Und daß préparer in der Sprache der franzöſiſchen Theatertheorie nichts anders heiße, beweißt das achte Kap. des zweyten Buches von Hedelins Pratique du Theatre (I. 115. Ed. d'Amſterd. 1715.) Diejenige Schwierigkeit alſo, welche Hr. S. bey der Ankündigung findet, „daß, da keine der handelnden Perſonen vorher ſehen kann, was für eine Wendung, vielweniger was für einen **Ausgang** die Sachen nehmen werden, ſie auch die Handlungen nicht **beſtimmt ankündigen** könne," iſt keinesweges die Hauptſchwierigkeit; und die Stelle beweißt nur, daß Hr. S. entweder verleitet durch die eigentliche Bedeutung des deutſchen Wortes, nicht immer dem ihm, von ihm ſelbſt untergelegten Begriffe treu geblieben iſt; oder daß er vielleicht das, was Leſſing von **einem** Theile des Prologen der Alten, und beſonders des Euripides ſagt (Dramat. N. 48) für das ganze Geſchäft des Prologen (denn auf der griechiſchen tragiſchen Bühne enthielt der Prologus das was jetzt die Expoſition enthält) angeſehen hat. Aber nur der Prolog, in ſo fern eine Gottheit ihn machte, konnte den **Ausgang ankündigen**; und nicht die bloße Ankündigung derſelben allein war der Innhalt des Prologen. So zweckmäßig für das Trauerſpiel alſo die Prologen des Euripides immer ſeyn mögen, und ſo wenig ich die ihnen entgegen ſtehenden Ueberraſchungen der Franzoſen in Schutz nehmen mag: ſo iſt doch ſo viel gewiß, daß Prolog, oder Expoſition, mehr ſind, als was Hr. S. ſie ſeyn läßt. Und wenn, bey der Beſchaffenheit **unſers** Theaters, und bey der Art **unſerer** Cultur, jene, den Prologen des Euripides zukommende Eigenthümlichkeit, den Ausgang vorher zu ſagen, wohl wegfallen müßten; und wenn, was Leſſing von den Vorzügen dieſer Vorherſagung lehrt, wohl nicht ſo zu verſtehen iſt, als ob nur die Expoſition allein ſie enthalten könne: — ſo würde freylich, ſchon zur Berichtigung eines beſtimmten Begriffes von der dramatiſchen Expoſition, und zur Theorie derſelben, manches in dem vorhergehenden Artikel, ganz unzulänglich, und vieles gar nicht zu finden ſeyn; zu geſchweigen, wenn man darin Aufklärung verlangte, warum das **erzählende** Gedicht z. B. eine eigentliche **Ankündigung des Innhaltes** eher und mehr fordert, als das **dramatiſche**? warum, und wie die dramatiſche Expoſition allmählig immer mehr und mehr mit der Handlung ſelbſt verwebt worden? und die Vortheile und Nachtheile hievon; warum, und ob das Luſtſpiel eine andere Art von Expoſition zuläßt, als das Trauerſpiel? u. d. m. Auch finden ſich für dieſe Lücken, beſonders für die letztern, wieder nicht, ſo viel ich weiß, beſtimmte Nachweiſungen; ich begnüge mich alſo, in Anſehung der erſtern, auf folgende Bücher zu verweiſen; in ſo fern der Prologus des griechiſchen Trauerſpieles die Expoſition der Neuern iſt, auf das, was die Commentatoren des Ariſtoteles über ſeine Lehre hievon (περὶ ποιητ. XII) zuſammen getragen haben; es iſt aber nicht ſehr viel. Dacier, in ſ. Ueberſetzung (S. 176. Edit. d'Amſterd. 1733) ſchränkt ſich blos auf die Widerlegung der Ungereimtheiten ein, welche Aubignac, bey dieſer Gelegenheit, dem Ariſtoteles andichtet (Prat. du Theatre Liv. III. ch. 1. S. 143 u. f. Ed. d'Amſt. 1715. 8.) und Curtius, bey der ſeinigen S. 177 u. f.) thut erſtlich nur eben das, obgleich nicht ſo bündig, ſo anſchaulich; und lehrt nebenher (S. 181) etwas, das nur billig ein Aubignac ſollte lehren können, lehrt, daß der erſte Act, welcher jetzt die Stelle des Prologen vertritt, nichts von der Handlung ſelbſt und — Batteux (Einleit. in die ſchönen Wiſſenſchaften, B. 2. S. 234. 4te Aufl.) was Alles in der Ankündigung (dem erſten Acte) enthalten ſeyn müſſe. — Cailhava in dem 7ten Kap. des 1ten B. ſeiner Art de la Comedie (B. 1. S. 138 u. f.) de l'Expoſition (dramatique) überhaupt, von ihren verſchiedenen Arten, ihren Eigenſchaften, u. d. m. —

Was die eigentliche Ankündigung, die epiſche Expoſition, anbetrift; ſo hat wohl Leſſing in den Briefen über den Meſſias (verm. Schriften Th. 4. S. 40 u. f.) die beſte Erläuterung der von Hrn. Sulzer angeführten Stelle des Horaz gegeben. — Unter der Benennung, Propoſition, handelt davon Boſſü (in dem Traité du poeme epique, Liv. 3. Ch. 3. S. 190. Ed. de Par. 1693.)

Ueber die lyriſche Ankündigung, und die Eigenheiten derſelben iſt H. Engel, in den Anfangsgründen einer Theorie der Dichtungsarten (8tes Hauptſt. S. 277 u. f.) nachzuleſen. — Uebrigens iſt der gegenwärtige Prolog des engliſchen Luſtſpiels keinesweges mehr das, was die Prologen im Plautus ſind; das entdeckt man leicht, wenn man ſie auch nur flüchtig vergleicht.

Anlage.

(Schöne Künſte.)

Die Darſtellung der weſentlichſten Theile eines Werks, wodurch es im Ganzen beſtimmt wird. Jedes gröſſere Werk der Kunſt erfodert eine dreyfache Arbeit. Die Anlage, von welcher hier die Rede iſt, die Ausführung, und die Ausarbeitung, von denen beſonders wird gehandelt werden.

In der Anlage wird der Plan des Werks, mit den Haupttheilen deſſelben beſtimmt, die Ausführung giebt jedem Haupttheil ſeine Geſtalt, und die Ausarbeitung bearbeitet die kleinern Verbindungen, und füget die kleineſten Theile völlig, jeden in ſeinem rechten Verhältniß, und beſter Form zuſammen. Wenn die Anlage vollendet iſt, ſo muß nichts weſentliches mehr in das Werk hinein kommen können. Sie enthält ſchon alles wichtige der Gedanken, und erfodert deßwegen das meiſte Genie. Darum bekommt ein Werk ſeinen größten Werth von der Anlage. Sie bildet die Seele deſſelben, und ſetzt alles feſte, was zu ſeinem innerlichen Charakter, und zu der Würkung, die es thun ſoll, gehöret. Deßwegen können auch grobe oder ſchlecht bearbeitete Werke, der guten Anlage halber ſehr ſchätzbar ſeyn. So waren nach dem Zeugniß des Pauſanias die Werke des Dädalus; ſie fielen etwas unförmlich in das Auge, doch entdekte man in allen etwas großes und erhabenes.*)

Es iſt jedem Künſtler zu rathen, nicht nur die gröſte Anſtrengung des Geiſtes auf die Anlage, als den wichtigſten Theil, zu wenden, ſondern auch nicht eher an die andern Theile der Arbeit zu gehen, bis dieſer glüklich und zu ſeiner eignen Befriedigung zu Stande gebracht iſt. Schwerlich wird ein Werk zu einer über das mittelmäßige ſteigenden Vollkommenheit kommen, wenn die Anlage nicht vor der Ausführung vollkommen geweſen. Die Unvollkommenheit der Anlage benimmt dem Künſtler das Feuer und ſogar den Muth zur Ausführung. Einzele Schönheiten ſind nicht vermögend, die Fehler der Anlage zu bedeken. Beſſer iſt es allemal, ein Werk von unvollkommener Anlage ganz zu verwerfen, als durch mühſame Ausführung und Ausarbeitung, etwas unvollkommenes zu machen. Es ſcheinet eine der wichtigſten Regeln der Kunſt zu ſeyn, ſich nicht eher an die Bearbeitung eines Werks zu machen, bis man mit der Anlage deſſelben vollkommen zufrieden iſt. Denn dieſe Zufriedenheit giebt Kräfte zur Ausführung.**)

Anlauf.

(Baukunſt.)

Die Einbeugung einer Linie oder Fläche von ihrem unterſten Ende her-

*) Δαιδαλος ὁποσα ἐιργασατο, ἀτοπωτερα μεν ἐςιν ἐς την ὀψιν, ἐπιπρεπει δε ὁμως και ἐνθεον τυτοις. Pauſan. Corinth.

**) S. Anordnung.

auf, wodurch eine Fläche oder ein Körper etwas dünner wird, als er am Fuß iſt.*)

Anlegen.

(Mahlerkunſt.)

Die erſten Farben eines Gemähldes auftragen, welche hernach bey der Ausarbeitung wieder von andern Farben bedekt werden.

Das gute und inſonderheit das kräftige Colorit kann nicht wol durch eine einzige Auftragung der Farben erreicht werden, ausgenommen in ſolchen Stüken, die weit aus dem Auge zu ſtehen kommen; in welchem Fall die Farben ſehr dik neben einander aufgetragen werden, daß ſie ihre volle Würkung behalten. Bey Gemählden aber, die man in der Nähe ſehen ſoll, müſſen die Farben mehr in einander fließen, und können auf einmal nicht gar dik aufgetragen werden. Auch andere Umſtände erfodern oft, daß eine Farbe über eine andere gedekt werde, ſo daß die untere etwas durchſcheine.**) In dieſem Falle muß das ganze Stük mehr, als einmal übermahlt werden. Die erſte Auftragung der Farben, wird das Anlegen genennt.

Das Anlegen iſt ein wichtiger Theil des Mahlens; denn wenn dabey etwas weſentliches verſehen wird, ſo kann das Colorit niemals vollkommen werden. Wie aber überhaupt keine ſchlechterdings feſtgeſetzte Regeln der Farbengebung vorhanden ſind, ſondern jeder Mahler durch Uebung und Verſuche ſich eine beſondre Methode angewöhnt hat; ſo läßt ſich auch nicht beſtimmt ſagen, wie der Mahler beym Anlegen verfahren ſoll.

Der ſicherſte Weg, ein Gemählde gut anzulegen, ſcheint dieſer zu ſeyn, daß man mit einem etwas breiten Pinſel zuerſt die Lichter, denn die Schatten gleich ſtark neben einander ſetze, und hernach an den Gränzen zwiſchen beyden gelinde hin und her fahre, um ſie etwas mit einander zu vereinigen. Dieſe erſte Anlage muß den Grund einer guten Haltung und Verfließung der Lichter und Schatten geben. Und dieſe wird man ſchwerlich erhalten, wenn man es in der erſten Anlage verfehlt hat. Laireſſe giebt den Rath,*) man ſoll dieſe angelegten Stellen durch eine dünne Hornſcheibe anſehen, um deſto ſicherer von der guten Vereinigung des Lichts und Schattens zu urtheilen. Es hat ohngefehr dieſelbe Würkung, wenn man etwas weit von dem angelegten Gemählde zurük tritt, um dieſe Vereinigung deſto beſſer zu bemerken. Es iſt ſehr weſentlich, daß man bey der erſten Anlage nicht eher ruhe, bis im Ganzen die gehörige Haltung und eine gute Harmonie der Haupttheile erreicht iſt.

Bey der Anlage muß der Mahler ſo viel möglich das völlige Colorit ſchon in der Einbildungskraft haben, damit er die Stellen, die mehr oder weniger laßirt werden müſſen, gehörig anlege. Hiſtoriſche Gemählde werden am beſten da angefangen, wo die größte Maſſe des Lichts zuſammen kommt; hingegen ſcheinet es in Landſchaften ein Vortheil zu ſeyn, wenn die Luft und die Hintergründe zuerſt angelegt werden.

* *

Ausführlicher, oder doch anwendbarer, als an der, von H. Sulzer, aus dem Laireſſe, angeführten Stelle, handelt dieſer vom Anlegen, nähmlich von der Wirkung verſchiedener, übereinander aufgetragener Farben, in dem 11ten Kap. des 2ten B. ſ. großen Mahlerbuches (S. 43. Nürnb. Ausg. von 1728) — und de Piles in den Ele-

*) S. Ablauf.

**) S. Laßiren.

*) In dem 1ten B. Kap. 2. des großen Mahlerbuches S. 12. Nürnb. 1728. 4.

Elemens de peinture (S. 107. im 3ten B. ſ. Oeuvr. diverſes Amſt. 1767) unter der Aufſchrift: Manière d'eſquiſſer et d'ébaucher un tableau. —

Anmuthigkeit.

(Schöne Künſte.)

Die Eigenſchaft eines Gegenſtandes, wodurch er, im Ganzen betrachtet, das Gemüth mit einem ſanften und ſtillen Vergnügen rührt. So ſchreibt man einem ſchönen Frühlingstag eine Anmuthigkeit zu. Es giebt ſehr ſchöne Gegenſtände, die nicht anmuthig ſind. Denn alles, was das Gemüth mit ſehr lebhaftem Vergnügen, oder mit Bewunderung und Begierde erfüllt, hat dieſe Eigenſchaft nicht. Sie ſcheinet, wie der Herr von Hagedorn *) bereits angemerkt hat, nahe an das zu gränzen, was man den Reiz oder die Grazie zu nennen pflegt. Sie gewinnt das ganze Gemüth, und erregt eine ſehr ſanfte und durchaus angenehme Zuneigung gegen die Sachen.

Die Anmuthigkeit ſcheinet aus ſolchen Schönheiten zu entſtehen, die man nicht beſonders unterſcheidet, weil keine ſich beſonders ausnimmt: ſie verfließen alle zuſammen in ein harmoniſches Ganzes. Man nennt deßwegen in der Mahlerey das Colorit anmuthig, wo weder ſehr ſtarke Lichter noch ſtarke Schatten ſind, ſondern wo viel helle und angenehme Farben in einer ſanften Harmonie ſtehen. Unter den Mahlern hat Corregio die höchſte Anmuthigkeit erreicht, und iſt darin für den erſten Meiſter zu halten, ſo wie Raphael im Ausdruke. Faſt in eben dieſem Verhältniſſe ſtehen unter den Dichtern, Virgil, der Meiſter der Anmuthigkeit, und Homer, des Ausdruks.

Anmuthig ſeyn iſt alſo der beſondre Charakter einer gewiſſen Art des Schönen, wodurch es ſich von dem ſchönen Erhabenen, oder Prächtigen, oder Feurigen unterſcheidet. Das Anmuthige gefällt allen Arten von Gemüthern, aber ruhigen und ſtillen am meiſten; denn in ihnen findet ſich die meiſte Ruhe.

Die Anmuthigkeit erreicht kein Künſtler, als der, dem die Natur eine ſanfte, gefällige Seele gegeben hat. Nicht die gröſten, ſondern die liebenswürdigſten Künſtler, ſind dazu geſchikt. Dergleichen waren in redenden Künſten Virgil und Addiſon; in zeichnenden, Corregio und Claude Lorrain; in der Muſik, Graun, deſſen liebenswürdige Seele ſich auch ſelbſt da zeiget, wo er zornig ſeyn will.

* *

Zur Vollendung dieſes Artikels, in Rückſicht auf das, was Anmuth überhaupt iſt, wie ſie wirkt, und warum ſie ſo und nicht anders wirkt, kann das eilfte Kap. in der neuen Auflage der Elements of Criticism (Dignity and Grace, B. 1. S. 349. Ausg. von 1769) — und der XVII. Abſchnitt in H. Riedels Theorie der ſch. K. und W. (über die Grazie, S. 340. 1te Aufl.) etwas beytragen. — Auch handelt von den Grazien überhaupt noch, obgleich etwas zu redneriſch, der P. Andre in der neuen Ausgabe ſ. Eſſai ſur le Beau (Par. 1763. 8. Th. 2. S. 116) — und Burke, obgleich nur von der körperlichen Grazie, und ſehr kurz, in der Philoſophiſchen Unterſuchung über . . . das Erhabene und Schöne (Th. 3. Abſchn. 22. S. 197 der d. Ueberſ.) — — Von der Grazie, in Rückſicht auf Kunſtwerke, und vorzüglich Mahlerey, de Piles, in der Idee du peintre parfait (S. 362. und 427. in dem 3ten B. ſ. Oeuv. div. Amſt. 1667. 12.) — „Von der Grazie, in den Werken der Kunſt,“ Winkelmann in der Bibl. der ſch. Wiſſenſch. und fr. K. (5ter B. S. 13 u. f.) und eben derſelbe von ihr, als der Eigenſchaft des ſchönen Styls, von ihrem Weſen, und in wie fern ſie in den Werken

*) S. Betrachtung über die Mahlerey. S. 29.

verſchiedener Zeitpunkte der Kunſt, mehr oder weniger ſichtbar geweſen iſt, in ſ. Geſchichte der Kunſt (S. 229 u. f. erſte Ausg.) — Watelet, allgemein, in den reflex. ſur la peinture (S. 111. Ed. d'Amſterd, 1761) — Hagedorn, „von dem Reiz, oder der Grazie, ins beſondre,“ in den Betrachtungen über die Mahlerey (I. S. 21.) — Mengs von dem Stile grazioſo, in dem Br. an D. Ant. Ponz (Opere T. 2. S. 44 und 58) und von der Grazie überhaupt, und im Colorit, in dem Helldunkel, und in der Compoſition in dem 8 — 11ten §. der Lezione pratiche di pittura (ebend. S. 281.) —

Anordnung.

(Schöne Künſte.)

Anordnen heißt jedem Dinge ſeinen Ort anweiſen, und daher verſteht man, was in einem Werk der Kunſt die Anordnung ſey.

Daß ein ganzes Werk, nach Beſchaffenheit der Abſicht, ſich der Einbildungskraft auf die vortheilhafteſte Weiſe darſtellet; daß es als ein unzertrennliches Ganzes erſcheinet, in dem weder Mangel noch Ueberfluß iſt; daß jeder Theil durch den Ort, wo er ſteht, die beſte Würkung thut; daß man das Ganze mit Vergnügen überſieht, und in der Vorſtellung deſſelben jeden Haupttheil wol bemerkt, oder bey Betrachtung jedes einzeln Theils auf eine natürliche Weiſe zu der Vorſtellung des Ganzen geführt wird; dieſes ſind Würkungen der guten Anordnung. Ohne ſie kann kein Werk, im Ganzen betrachtet, vollkommen ſeyn, was für einzele Schönheit es immer haben mag.

Einzele Schönheiten bringen zwar bisweilen Werken der ſchlechteſten Anordnung den Ruhm fürtrefflicher Werke zuwege. In dieſem Falle ſind verſchiedene Trauerſpiele des Shakeſpear; Gemählde des unſterblichen Raphaels, und viele Werke andrer Künſtler. Man lobt zu unbeſtimmt, und legt die Fürtrefflichkeit der einzeln Theile dem Ganzen bey. Dieſes aber ſoll keinen Künſtler abhalten, den äußerſten Fleis auf eine gute Anordnung zu wenden. Einzele Schönheiten, die wir itzt in übel geordneten Werken bewundern, würden uns weit mehr reizen, wenn das Ganze vollkommener wäre.

Man laſſe ſich durch die Nachſicht, die man für ſchlechte Anordnungen bisweilen zeiget, nicht verführen. Dieſer Theil der Kunſt iſt doch höchſt wichtig. Zwar bleibt ein nach allen Regeln angeordnetes Werk, deſſen einzele Theile ohne Kraft und ohne Reizung ſind, allemal ein ſchlechtes Werk. Hingegen thun ſchöne Theile auch nur bey der beſten Anordnung ihre volle Würkung: ſo wie ein ſchönes Geſicht nur von der Schönheit der ganzen Perſon die volle Kraft des Reizes bekömmt.

Die Anordnung macht nächſt der Erfindung ohne Zweifel den wichtigſten Theil der Kunſt aus. Iſt der Künſtler in dieſen beyden Stüken glüklich geweſen, ſo wird es ihm bey Ausarbeitung ſeines Werks niemal an dem gehörigen Feuer der Einbildungskraft fehlen, ohne welche kein Werk erträglich wird. Der gute Einfluß, den die Schönheit des Plans auf ſeinen Geiſt macht, erleichtert ihm alle Arbeit. Dies erfuhr der griechiſche Comicus Menander. Als er einsmals, kurz vor dem Feſte des Bacchus, von einem Freund gefragt wurde, warum er noch kein Luſtſpiel verfertiget habe, da doch das Feſt ſo nahe ſey, antwortete er: Ich bin fertig; denn beyde, die Erfindung und Anordnung, habe ich bereits im Kopfe. *)

Es iſt begreiflich, daß ein Künſtler, der die Haupttheile ſeines Werks, wegen

*) Plutarch. In der Abhandlung, ob die Athenienſer im Krieg oder in den Künſten größer geweſen.

wegen ihrer guten Anordnung, ſich mit Vergnügen vorſtellt, und das Ganze in ſeinen Theilen immer überſehen kann, mit der Freyheit und Luſt arbeitet, ohne welche kein Werk einen glüklichen Fortgang haben kann. Hingegen muß auch das ängſtliche Weſen, das er bey der Ungewißheit oder bey der Unſicherheit ſeines Plans nothwendig empfindet, einen übeln Einfluß auf ſeine Arbeit haben. Wir rathen daher jedem Künſtler, daß er die glüklichſten Augenblike, wo er ſeinen Geiſt durch das himmliſche Feuer der Muſen am meiſten erhizt fühlt, auf die Anordnung und Verfertignng ſeines Plans anwende. Die glüklich erhizte Einbildungskraft thut dabey unendlich mehr Vortheil als die Regeln. Denn insgemein ſieht ſie in Werken des Geſchmaks mehr und beſſer als die Vernunft ſelbſt.

Die Anordnung eines jeden Werks muß durch ſeine Abſicht, oder durch die Würkung, welche es thun ſoll, beſtimmt werden. Dieſes haben alle mit einander gemein, daß ſie, im Ganzen betrachtet, unſre Aufmerkſamkeit reizen, und daß die Theile in der Ordnung erſcheinen müſſen, die jedem ſeine beſtimmte Würkung giebt. Denn nur aus dieſer Abſicht werden einzele Gegenſtände in ein Ganzes verbunden. Jedes Werk des Geſchmaks, ſo weitläuftig es auch iſt, muß eine einzige Hauptvorſtellung erweken: ſeine Theile müſſen dieſe Hauptvorſtellung ausführlich und lebhaft machen. Denn ohne dieſes iſt das Werk kein Ganzes, ſondern eine Zuſammenhäufung mehrerer Werke. Macht der Künſtler ſich an die Arbeit, ehe er eine beſtimmte Hauptvorſtellung des Ganzen hat, oder ehe ſie ihm deutlich genug iſt, ſo wird er in der Anordnung niemals glüklich ſeyn.

Das Ganze fällt unſtreitig am beſten in die Einbildungskraft, das aus wenigen, wol zuſammenhangenden Haupttheilen beſteht, deren jeder das, was er mannigfaltiges hat, wieder in kleinern Hauptparthenen vorſtellt. So zeiget uns der menſchliche Körper, das vollkommenſte Ganze in Abſicht auf Figur, nur wenige Haupttheile, ob er gleich aus unzähligen Gliedern beſteht. Jeder Haupttheil ſcheinet anfänglich wieder ein unzertrennliches Ganzes auszumachen, bis man bey genauer Betrachtung bemerkt, daß er aus ſehr vielen kleinen Theilen zuſammengeſetzt ſey, davon jeder die beſte Stelle, ſowol in Abſicht auf ſeinen Gebrauch, als auf die engſte Verbindung mit dem Ganzen einnimmt. An dieſem vollkommenen Bau kann man nichts verſetzen, keine Theile weder weiter aus einander dehnen, noch enger zuſammen bringen, ohne das Anſehen des Ganzen zu verletzen. So iſt jedes vollkommene Werk der Kunſt. Man glaubt, es ſey unmöglich irgend einen Theil zu verſetzen; jedes ſcheinet da, wo es iſt, nothwendig; kein Theil kann gefaßt werden, ohne daß das Ganze zugleich ſich dem Anſchauen darſtelle.

Es ſind hauptſächlich drey Dinge, welche die Anordnung eines Werks vollkommen machen. Die genaue Verbindung aller Theile; eine hinlängliche Abwechslung oder Mannigfaltigkeit in den auf einander folgenden Theilen; und die Verwiklung der Vorſtellungen. Dieſem zufolge hat der Künſtler bey Anordnung ſeines Plans beſtändig darauf Acht zu haben, daß die Einbildungskraft zwar immer mit dem Hauptinhalt beſchäftiget ſey, und von jedem einzeln Theil immer natürlicher Weiſe auf das ganze zurük geführt werde, daß aber zugleich die Einbildungskraft und das Herz mit abwechſelnden Gegenſtänden mannigfaltig beſchäftiget ſeyen, und daß die Entwiklung der Hauptſache gehörig aufgehalten

werde, um die Neugierde immer mehr zu reizen, bis daß ſich am Ende alles wieder in eine einzige Hauptvorſtellung vereiniget.

Wichtige Fehler gegen die gute Anordnung ſind es, wenn der Plan, wegen der großen Menge einzeler Theile, ſchwer zu überſehen iſt; wenn es ſchwer wird, die Abſicht und das Weſentliche der Vorſtellung zu erkennen; wenn man ganze Haupttheile, dem Werk ohne Schaden, verſetzen, vergrößern, oder verkleinern kann; wenn Nebenſachen, oder untergeordnete Theile mehr in die Augen fallen, als weſentliche.

Damit wir uns aber nicht allzu lange bey allgemeinen Betrachtungen aufhalten, deren Anwendung zu unbeſtimmt ſcheinen könnte; ſo wollen wir die Anordnung in den verſchiedenen Werken des Geſchmaks beſonders betrachten.

Anordnung in der Baukunſt. Dieſe geht ſowol auf die ganze Figur und das Anſehen der Außenſeiten, als auf die innere Austheilung der Zimmer. Die Abſicht und der Gebrauch des Gebäudes ſetzen ſeine Größe, die Anzahl und Beſchaffenheit der Zimmer feſt. Allein dieſe können auf gar verſchiedene Weiſe in ein Ganzes zuſammen verbunden werden. Dieſe Anordnung iſt ein Werk des Geſchmaks, und das Vornehmſte, was ein Baumeiſter wiſſen muß.

Die Anordnung der Figur, oder ganzen Maſſe des Gebäudes, iſt dadurch ziemlich eingeſchränkt, daß man nicht wohl andre Figuren wählen kann, als die aus dem Vierekigten und Runden zuſammengeſetzt ſind, Es iſt eine ungereimte Ausſchweifung, wenn man einem Gebäude die Figur einer Vaſe, oder gar, wie unlängſt ein franzöſiſcher Baumeiſter ſich hat einfallen laſſen, eines Thieres geben will. Die unzähligen unnützen Winkel, die eine ſehr zuſammengeſetzte und nach Krümmungen gezogene Figur des Ganzen nothwendig hervorbringt, verurſachen unnöthige Unkoſten, ſie wieder zu verbergen. Wie es überhaupt ein großer Fehler iſt, wenn man in Werken der Kunſt die Aufmerkſamkeit auf Nebenſachen ziehet, ſo iſt es insbeſondere in der Baukunſt gegen die Vernunft, wenn man das Weſentliche eines Gebäudes durch das Seltſame der äuſſern Figur verſteken, und einem Haus das Anſehen eines Blumentopfs oder einer Muſchel geben wollte.

Die erſte Sorge des Baumeiſters muß auf die Bequemlichkeit und Annehmlichkeit der innern Einrichtung, als des weſentlichſten, gerichtet ſeyn; die äußere Figur nach den einfacheſten Regeln, die aber der innern Austheilung immer untergeordnet ſeyn ſollen, beſtimmt werden. Ein Baumeiſter von wahrem Geſchmak wird ſelten andre, als die einfacheſten Formen, des Viereks oder der Rundung wählen, und Sorge tragen, daß das Ganze mit ſeinen Nebentheilen auf einmal in die Augen falle.

Zu kleinen Gebäuden und Wohnhäuſern, die keine gar große Menge und Mannigfaltigkeit der Zimmer erfodern, ſcheinet die Figur des Würfels die beſte zu ſeyn. Denn unter allen vierekigten Figuren iſt ſie die, welche bey dem kleineſten äußern Umfang, inwendig den größten Raum einſchließt. Man hat alſo dabey den Vortheil, daß die Zimmer auf die kürzeſte und bequemſte Weiſe können neben einander geſetzt werden. Von außen aber läßt die große Einfalt der Form dem Auge die Freyheit, ſich ſogleich nach dem Weſentlichen der Außenſeiten, der Richtigkeit der Linien, den Verhältniſſen der Theile und der Symmetrie, umzuſehen und daran Vergnügen zu finden. Alle lang gedehnte Viereke, da das Gebäude ſchon zwey oder mehrmal breiter, als tief iſt, ſind zu verwerfen. Denn

Denn dadurch geräth man nicht nur in eine unnöthige Weitläuftigkeit der Mauren, ſondern die Theile der Außenſeiten werden zu weit aus einander geſtreut und inwendig werden die Zimmer in einen zu großen Raum verſetzt.

Erfodert das Gebäude ſchon eine große Anzahl der Zimmer, ſo daß inwendig verſchiedene Reviere davon, für mancherley Gattungen der Perſonen nöthig ſind: ſo thut man wol, das Ganze in drey oder mehr Viereke zu theilen, und dem Hauptviereck, welches die Franzoſen das Corps de logis, die Hauptwohnung nennen, noch kleinere beyzuſetzen, die insgemein Flügel genennt werden. Die alten italieniſchen Baumeiſter ſetzten um die Hauptwohnung noch drey Flügel in ein Viereck herum, ſo daß alle vier Theile des Gebäudes einen viereckigten Hof einſchloſſen. Dieſe Anordnung hat viel Pracht und Bequemlichkeit. Allein dabey haben die vier Seiten nach dem Hofe keine Ausſicht, und wenn man gerade vor einer Außenſeite des Gebäudes ſteht, ſo ſieht man nur den vierten Theil deſſelben auf einmal.

Die franzöſiſchen Baumeiſter haben dieſe Art ſo verändert, daß ſie den einen Flügel, der der Hauptwohnung gegen über ſteht, weglaſſen, und anſtatt deſſen eine bloße Mauer, oder ein Gitter, vorziehen. Dadurch erhält man von drey Seiten eine Ausſicht auf die Straßen, und bey dem Eingange des Hofes überſieht man auf einmal die drey Hauptaußenſeiten des Gebäudes, welches dadurch ein reicheres Anſehen bekömmt, als die, welche auf die welſche Art gebauet ſind. Hingegen fällt alsdenn alle unmittelbare Gemeinſchaft zwiſchen den zwey Flügeln weg.

Man pflegt aber auch der Hauptwohnung die Flügel ſo anzuhängen, daß ſie mit ihr in einer geraden Linie fortlaufen. Dieſes iſt eine gute Anordnung, wenn die Flügel nicht allzu lang ſind; denn dadurch würde die ganze Außenſeite zu ſehr gedehnt werden.

Die große Menge der Menſchen, welche in Palläſten großer Herren wohnen müſſen, und die große Verſchiedenheit ihrer Verrichtungen, erfodern größere Anſtalten und künſtlichere Anordnungen der ganzen Form derſelben. Es geht nicht wol an, daß ein ſolches Gebäude in eine einzige Maſſe zuſammengeordnet werde. Die Hauptſache kömmt dabey darauf an, daß diejenigen Theile und Zimmer, die zu den verſchiedenen häuslichen Verrichtungen und für die Wohnung der Unterbedienten beſtimmt ſind, an bequeme Stellen gebracht werden, ohne der Pracht des Ganzen zu ſchaden; daß jeder Haupttheil zur Vermehrung des großen Anſehens beytrage, und dennoch einigermaßen für ſich abgeſondert ſey. Die gute Wahl der Hauptform eines großen Pallaſtes iſt vielleicht der ſchwerſte Theil der Baukunſt.

Nachdem der Baumeiſter die Form des ganzen Gebäudes feſtgeſetzt hat, muß er auf die Anordnung der Außenſeiten denken. Bey dieſer kömmt es blos auf das gute Anſehen des Gebäudes an. Die meiſten beſondern Regeln, die dabey zu beobachten ſind, wird man in den Artikeln, Symmetrie, Außenſeite, Regelmäßigkeit, Verhältniß, Säulenordnung, Gebäude, angeführt finden. Wir wollen deßwegen hier über die Anordnung der Außenſeite nur ein paar allgemeine Anmerkungen den Baumeiſtern zur Ueberlegung vortragen.

Ueberhaupt empfehlen wir hiezu die möglichſte Einfalt, nach Maßgebung der Ordnung, die man gewählt hat. Dieſe iſt der größten Pracht nicht entgegen, ſondern vielmehr eine Unterſtützung derſelben. Eine zu große Mannigfaltigkeit in der Anordnung

ordnung der Außenſeite, zumal, wenn ſie in kleinen Theilen geſucht wird, vermindert die Pracht, welche allemal etwas großes vorausſetzt, und ſie zertheilt die Aufmerkſamkeit auf das Ganze. Man kann hierin keine beſſere Muſter erwählen, als die Gebäude aus der goldenen Zeit der alten Baukunſt. *)

Erfodert es die Größe des Gebäudes, daß die verſchiedenen Haupttheile der Außenſeite durch eine Verſchiedenheit in der Anordnung von einander abgezeichnet werden, ſo will der gute Geſchmak, daß die ganze Außenſeite in wenig, aber große Partheyen abgetheilt werde, davon die mittlere, wo der Haupteingang iſt, durch einen mehrern Reichthum das Auge an ſich ziehen ſoll. Verſchiedene Hervorſtechungen und mehrere Giebel an einer Außenſeite ſchaden dem guten Anſehen. Eine ſtille Größe, die ohne Verblendung ins Auge fällt, iſt auch hier der höchſte Grad des Schönen.

Doch iſt ein mageres Anſehen nicht mit der edlen Einfalt zu verwechſeln. Ein ſehr großes Gebäude, an deſſen Außenſeite ſich kein Theil von dem andern unterſcheidet, dem es dabey an Pracht fehlt, wird mager. Die Tempel der Alten, welche ringsherum mit einer oder zwey Reihen Säulen umgeben waren, ſind einfach, aber wegen der Pracht der Säulengänge nicht mager, auch für ihre Größe nicht zu einförmig: aber eine Außenſeite, von zweyhundert und mehr Fuß lang, darin ſich keine Haupttheile unterſcheiden, hat ein mageres Anſehen.

Indeſſen iſt jedem Baumeiſter zu rathen, ſich auch bey den prächtigſten Gebäuden niemals weit von der größten Einfalt zu entfernen. Die höchſte Pracht kann gar wol damit beſtehen. Dieſe muß aber allemal in großen Hauptpartheyen geſucht werden. Nichts iſt prächtiger, als die Anordnung des großen Vorhofes vor der Peterskirche in Rom, ob es ihm gleich gar nicht an Einfalt fehlet. So giebt der in einem halben Kreis herum laufende Säulengang in Sansſouci, der den Vorhof einſchließt, der ganzen Anordnung eine gewiſſe Größe, ohne welche das Gebäude wenig Anſehen haben würde.

Ueberhaupt muß die Anordnung der Außenſeite dem Charakter des ganzen Gebäudes gemäß ſeyn. Es wäre ungereimt, eine Kirche und ein Ballhaus nach einerley Charakter zu machen, oder ein Zeughaus in dem Geſchmak eines Pallaſtes zu ordnen. Dieſer kann alle Arten der guten Verzierungen vertragen, jenes aber nur die, welche den Charakter der Stärke und der ernſthafteſten Einfalt beſonders an ſich haben.

In Anſehung der innern Anordnung oder Austheilung der Zimmer hat der Baumeiſter die größte Ueberlegung und eine genaue Kenntniß der Sitten des Landes und der Perſonen nöthig. In den großen Gebäuden, die in verſchiedene Wohnungen abgetheilt werden müſſen, wo der Herr und die Dame, die Söhne und die Töchter, höhere und geringere Bediente, jeder ſein beſonderes Revier haben müſſen, hat man die Ueberlegung nöthig, daß die Zimmer eines jeden Reviers, ſo wie es die Lebensart der Einwohner erfodert, durch eigene Eingänge, beſondere Vorſäle oder Corridore, auch allenfalls durch kleinere Treppen abgeſondert, und nach Beſchaffenheit ihrer Größe in den engeſten Bezirk eingeſchloſſen werden. Die Paradezimmer müſſen mitten im Gebäude, die Wohnzimmer aber etwas entfernt davon angelegt werden. Das ganze Revier, wo die täglichen häuslichen Verrichtungen geſchehen, welches die Franzoſen les offices nennen, muß am ſorgfältigſten von dem beſten Theil

*) S. Zierrathen.

Theil des Hauſes abgeſondert werden, doch ſo, daß man durch verſtektere Wege aus den Wohnzimmern bequem dahin kommen könne. Die beſte Art ſcheinet die, daß ſie halb unter die Erde kommen, wenn nur der Grund nicht zu feucht iſt.

Es iſt kaum nöthig, zu erinnern, daß die Staatszimmer groß und hoch, und die täglichen Wohnzimmer, der Aufenthalt einzeler Perſonrn, kleiner ſeyn müſſen, und daß Perſonen von gewiſſem Range ihre Zimmer ſo angeordnet haben müſſen, daß ſie allezeit jemand von ihren Bedienten in der Nähe haben können; ingleichem, daß vor den Zimmern, da man ſich gewöhnlich aufhält, Vorzimmer ſeyn müſſen. Dergleichen Bequemlichkeiten werden ſo durchgehends geſucht, daß ſie auch dem unerfahrenſten Baumeiſter bekannt ſind. In den Häuſern vornehmer Perſonen iſt es nöthig, daß zunächſt an dem Haupteingang ein Raum für einen Thürhüter oder andern Bedienten angelegt ſey, welcher die Ankommenden melden oder zurecht weiſen könne.

Die gröſte Schwierigkeit bey der innern Anordnung machen die Ausgänge und die Durchgänge von einem Revier des Gebäudes zu dem andern. Es iſt ſowol wegen beſorglicher Feuersgefahr, als verſchiedener Bequemlichkeiten halber nothwendig, daß jedes Revier, das, nach Beſchaffenheit der Gröſſe des ganzen Gebäudes aus vier bis ſechs Zimmern beſteht, einerſeits einen kurzen Ausgang, anderſeits einen bequemen Durchgang nach andern Revieren habe. Sucht man dieſe Vortheile durch Corridore zu erhalten, die zwiſchen zwey Reihen von Zimmern durchgehen: ſo iſt man insgemein verlegen, dieſen Gängen hinlängliches Licht zu geben; außerdem haben ſie noch die Unbequemlichkeit, daß man in allen Zimmern das Hin- und Hergehen in den Corridoren höret; leget man lange Gänge oder Gallerien gegen eine der Außenſeiten des Gebäudes an: ſo entſteht dadurch die Unbequemlichkeit, entweder, daß man aus dieſen Gängen durch die Fenſter der Zimmer hinein ſieht, oder daß die Thüren derſelben dem Zugang der freyen Luft zu ſehr blos ſtehen.

Die vollkommenſte Anordnung ſcheinet demnach wol dieſe zu ſeyn, daß zwiſchen den verſchiedenen Revieren kleine Flure angelegt werden, auf welche man von außen durch beſondere Treppen kommt; daß jedes Revier, an einem Ende nur einen einzigen Ausgang auf dieſen, am andern Ende aber, wieder einen auf einen andern Flur habe. Die mittlern Zimmer eines jeden Reviers aber ſind überall von andern Zimmern eingeſchloſſen.

Der Baumeiſter, der in dieſem Theil ſeiner Kunſt hinlängliche Geſchiklichkeit erlangen will, muß, außer einer weitläuftigen Kenntniß der vornehmſten Gebäude verſchiedener Länder, auch genau von den Sitten, den Verrichtungen und der Lebensart der Perſonen unterrichtet ſeyn, für welche er bauet, damit keine Art der Bequemlichkeit, deren ſie gewohnt ſind, vergeſſen werde. Eine große Mannigfaltigkeit verſchiedener Anordnungen findet man inſonderheit in ältern und neuern Gebäuden in Frankreich; beſonders wird ein verſtändiger Baumeiſter in dieſem Stük aus genauer Betrachtung der Sammlung großer Gebäude lernen können, die der franzöſiſche Baumeiſter du Cerceau herausgegeben hat.*) Eine Sammlung ſolcher Gebäude, die das üblichſte verſchiedener Nationen enthielte, da ein chineſiſches, perſiſches, türkiſches, italieniſches, franzöſiſches, engli-

*) Les plus excellens batimens de France, par Jac. And. du Cerceau Architecte, à Paris 1607. 2 Vol. fol. Zuerſt Par. 1576. fol. erſchienen.

engliſches Haus, jedes mit einer etwas umſtändlichen Beſchreibung des Gebrauchs der verſchiedenen innern Theile, vorgeſtellt würde, müßte einem angehenden Baumeiſter ſehr nützlich ſeyn; daraus würde er manche gute Regel der Anordnung lernen.

Anordnung in der Mahlerkunſt. Kein Werk des Geſchmaks kann ohne eine gute Anordnung vollkommen ſchön ſeyn, aber die Vollkommenheit des Gemähldes ſcheinet am unmittelbarſten von derſelben abzuhangen. Wenn der Mahler darin nicht glüklich geweſen, ſo bleibt ihm kaum noch ein Mittel übrig, ſeine Vorſtellung recht begreiflich zu machen. Ein übel angeordnetes Gemählde läßt uns entweder in einer gänzlichen Unwiſſenheit ſeines Inhalts, oder giebt uns doch nur eine ganz unvollkommene Vorſtellung deſſelben.

Man muß aber in dem Gemählde die dichteriſche Anordnung von der mahleriſchen unterſcheiden; jede hat ihre beſondre Beſchaffenheit. Durch jene verſtehen wir die Ordnung, in welcher uns die Perſonen und die Handlung vors Geſichte gelegt werden; durch dieſe aber die Ordnung in den Maſſen des Hellen und Dunkeln, des Lichts und Schattens in Abſicht auf die Haltung und Harmonie. Man weiß, daß zu jeder beſondre Talente erfodert werden, und daß Gemählde in Abſicht auf die eine Anordnung vollkommen ſeyn können, wenn ſie wegen der andern ſehr ſchwach ſind. Wir können den Paul Veroneſe zum Beyſpiel anführen, der die dichteriſche Anordnung in Gemählden, darin die mahleriſche Anordnung vollkommen iſt, ſehr ſchlecht beobachtet hat. Seine Hochzeit zu Cana iſt voll Fehler.

Die poetiſche Anordnung beſtimmt die Ordnung der vorzuſtellenden Sache alſo, daß die ganze Vorſtellung deutlich und lebhaft erkennt werde. Da man aber keine Sache erkennen kann, als durch ihr Weſen, ſo muß in jedem Gemählde die Hauptſache, der Grund der ganzen Vorſtellung zuerſt in die Augen fallen. Denn nach dieſen muß alles andere beurtheilet werden.

Demnach erfodert die Anordnung eines hiſtoriſchen Gemähldes, daß die Hauptperſonen mit dem, was ihre Handlung bezeichnet, zuerſt ins Auge fallen. Sie müſſen von den Nebenperſonen durch beſondre Gruppen, die das Auge gleich an ſich ziehen, unterſchieden ſeyn. Dieſe vorſtechende Bezeichnung der Hauptgruppe kann ſowol durch die Größe der Figuren, als durch die Zuſammenhaltung des Hauptlichts auf derſelben, und die vorzügliche Stelle, worauf ſie erſcheinen, erhalten werden. Es wäre ein ſehr großer Fehler gegen die Anordnung, wenn man die Hauptperſonen mit Mühe aus der Mannigfaltigkeit der vorhandenen Gegenſtände heraus ſuchen müßte. Beſteht die Hauptgruppe aus mehrern Perſonen, ſo muß die Hauptperſon ſogleich das Auge an ſich ziehen. Dieſes iſt der Mittelpunkt, auf welchen alles übrige hingeführt wird.

Man begreift leichte, daß der Mahler hierin nicht wol glüklich ſeyn könne, wenn er nicht die Würkung ſeines Gemähldes ſich auf das deutlichſte vorſtellt. So lange er ſelbſt bey der Vorſtellung ſeines Inhalts nichts beſtimmtes empfindet, ſo wird er auch nichts beſtimmtes ausdrüken. Er muß nothwendig die Geſchichte, die er vorſtellen will, in einem gewiſſen Geſichtspunkt betrachten, und demſelben zufolge von einem beſtimmten Eindruk, als der Würkung dieſer Vorſtellung, gerührt werden. Die Handlung ſelbſt, oder die Hauptperſon, muß durch ihren Charakter Ehrfurcht, oder Mitleiden, oder Unwillen, oder irgend eine andre Empfindung erweken. Dieſe muß der Künſtler

ler nothwendig zuerſt fühlen, und den Grund dieſes Gefühls in ſeiner eigenen Vorſtellung entdeken; denn ſonſt wird er unmöglich ſeinen Inhalt ſo vorſtellen, daß er auf andre eine beſtimmte Würkung thue. Iſt er aber ſeiner eigenen Empfindung gewiß, bemerkt er, wodurch ſie in ihm entſteht; ſo wird er auch ohne Mühe die Gegenſtände, welche ſie erregen, gehörig darſtellen.

Mit den Hauptperſonen müſſen hernach die übrigen ſo verbunden werden, daß ſie zu der einzigen Hauptvorſtellung das ihrige mit beytragen, und nicht anders, als Theile eines einzigen Gegenſtandes, und als Glieder eines einzigen Körpers, erſcheinen. Erfodert die Erfindung des Gemähldes eine Mannigfaltigkeit der Perſonen und der untergeordneten Handlungen: ſo müſſen ſie nicht zufällig hingeſtellt werden, daß das Auge ungewiß wird, worauf es in dieſer Verwirrung zu ſehen habe. Was die Hauptvorſtellung am meiſten verſtärket, ſoll in einer Gruppe ſtehen, die zunächſt mit der Hauptgruppe verbunden iſt, das andre immer entfernter, ſo wie es das Intereſſe bey der Handlung erfodert. Von der beſondern Beſchaffenheit der Gruppen iſt an einem andern Orte geſprochen worden. Hiebey thut der Mahler wol, wenn er die allgemeine Regel, die wir oben gegeben, wenig und große Haupttheile zu machen, vor Augen hat.

Alle Gruppen zuſammen müſſen auf einmal wol in die Augen fallen, und im Ganzen keine unangenehme Zerſtreuung machen. Das Auge muß ohne Ungewißheit von einer auf die andre geleitet werden, und keine muß ſo abgeſondert ſeyn, daß ſie nicht leicht auf die Hauptvorſtellung zurükführe. *)

Da der Mahler ſelbſt nichts unnützes oder überflüßiges in ſeine Vorſtellung bringen ſoll, ſo muß auch alles dem Auge merkbar ſeyn. Er unterſuche deßwegen ſorgfältig, ob jedes ſo geſetzt iſt, daß kein Theil leicht könne vergeſſen oder überſehen werden. Dieſes aber wird nicht leicht geſchehen, wenn alles ſo zuſammen geordnet iſt, daß in dem Ganzen eine dem Auge unangenehme Lüke entſtünde, ſobald ein Theil fehlen ſollte.

Daraus folget dieſe für die gute Anordnung wichtige Regel, daß alle Gruppen zuſammen eine Hauptmaſſe von einer einfachen Form ausmachen müſſen, in welcher jeder Mangel leicht zu bemerken iſt. In dieſer Anmerkung hat ohne Zweifel die Regel ihren Grund, die einige Kunſtrichter geben, daß man alle Gruppen ſo viel möglich in eine pyramidiſche Form zuſammen bringen ſoll. Freylich ſind viel ſchätzbare Gemählde nicht auf dieſe Art angeordnet. Aber eben deßwegen ſind ſie auch weniger vollkommen.

In dieſem Stük aber muß die mahleriſche Anordnung der poetiſchen zu Hülfe kommen, wie wir bald ſehen werden. Nur dieſes wollen wir noch als ein gutes Mittel, die Anordnung der Einbildungskraft ſicherer einzuprägen, vorſchlagen, daß der Mahler keine einzige Gruppe anbringe, in welcher nicht irgend eine Figur etwas beſonders an ſich habe. So wie man in einer Ode nicht leicht eine Strophe vergißt, wenn in jeder ein ſehr lebhaftes Bild, oder ein glänzender Gedanken iſt: ſo wird man auch nicht leicht eine Gruppe des Gemähldes vergeſſen, wenn ſie ſich durch etwas recht ausgezeichnetes unterſcheidet.

Für die poetiſche Anordnung hat der Mahler vorzüglich Raphaels Werke zu ſtudiren. Den Weg, worauf er zur Vollkommenheit dieſes Theils der Kunſt gekommen iſt, beſchreibet ein großer Künſtler alſo: „Wenn

*) S. Gruppe.

„Wenn Raphael ein Bild erſann, ſo dachte er erſt an die Bedeutung deſſelben, nämlich: was es vorſtellen ſollte; folgends: wie vielerley Regungen in dem gebildeten Menſchen ſeyn könnten; welche die ſtärkſten und ſchwächſten wären; in was für Menſchen dieſe oder jene angebracht, und was für Menſchen und wie viele da eingeführt werden könnten: wo jeder, nämlich wie nahe und fern er von der Hauptbedeutung ſtehen müßte, dieſes oder jenes Gefühl zu haben. So dachte er, ob ſein Werk groß oder klein ſeyn würde. Wenn ſein Werk ſehr groß war: wie viel die Hauptgeſchichte oder die Bedeutung der Hauptgruppen die andern angehen könnte; ob die Geſchichte augenbliklich oder langwierig war; ob ſie in ihrer Beſchreibung ſehr bedeutend; ob vorher etwas geſchehen, ſo die itzige Handlung angeht, und ob aus dieſer bald eine andere Geſchichte floß; ob es eine ſanfte ordentliche Geſchichte, oder eine ſtürmiſche unordentliche, traurig ſtille, oder traurig verwirrte wäre. Wenn Raphael dieſes erſt bedacht hatte, ſo wählete er das nothwendigſte, darnach richtete er ſeine Hauptabſicht, und dieſe machte er deutlich: alsdenn ſetzte er ſtaffelweiſe alle Gedanken nach ihrer Würde, immer die nothwendigen vor den unnöthigen. Blieb alſo ſein Werk mangelhaft, ſo blieb nur das geringere weg, und das ſchönſte war da; da bey andern Künſtlern oft das nöthigſte fehlet, und die Artigkeiten im unnützen geſucht ſind.“ *)

Thut man zu dieſen Anmerkungen noch dieſes hinzu, daß, um einige Verwiklung in die Handlung zu bringen, wodurch ſie mehr Lebhaftigkeit bekommt, die Gruppen ſo anzuordnen ſind, daß eine hinlängliche Abwechslung in den Charakteren ſey, ſo wird das, was wir hier angemerkt haben, das wichtigſte ſeyn, was der Künſtler bey der poetiſchen Anordnung in Acht zu nehmen hat.

Wir müſſen aber nicht unbemerkt laſſen, daß es zwey Hauptgattungen der dichteriſchen Anordnung gebe, die einander gerade entgegen geſetzt ſind. Die eine, welche die gewöhnlichſte iſt, ſtellt das Weſentliche der Handlung in der Hauptgruppe vor, und ſetzet in einigen Nebengruppen die Folgen derſelben vor Augen; nach der andern aber werden die Folgen in der Hauptgruppe dargeſtellt, und die Handlung, welche dieſe Folge hervorgebracht, wird in der Entfernung, als ſchon vollendet, angedeutet. Von dieſer letztern Art iſt das Gemählde des Albans von dem Raub der Proſerpina, welches im Artikel Allegorie beſchrieben worden. Dieſe Anordnung hat mehr Verwiklung, als die andre, weil man erſt die Würkung gewahr wird, ehe man ihre Urſache entdekt. Wenn ein Mahler denſelben Inhalt mehr als einmal zu bearbeiten hat, ſo kann er ſich der Abwechslung halber, bald der einen, bald der andern Methode bedienen.

Die mahleriſche Anordnung hat zum Theil eben den Endzwek, den die poetiſche hat. Sie muß die ganze Vorſtellung wichtig, reizend, und ſo viel möglich iſt, unvergeßlich machen. Nur daß ſie ſich andrer Mittel bedienet, zu demſelben Endzwek zu gelangen. Ihre Vollkommenheit beſteht überhaupt in der Vereinigung des Ganzen, in eine einzige Hauptmaſſe von angenehm harmonirenden Farben, hellen und dunkeln Stellen, die zuſammen eine gute Form ausmachen, ſo daß das Auge nicht nur durch

*) S. (Mengs) Gedanken über die Schönheit und über den Geſchmak in der Mahlerey. S. 61. 62. Dieſes kleine, aber höchſt wichtige Werk, iſt jedem Mahler beſtens zu empfehlen. Es enthält mehr Gutes, als viel große Werke über die zeichnenden Künſte.

durch die Loſung der Farben von dem Hauptttheil unvermerkt auf alle Nebentheile, wie es die Abſicht der Vorſtellung erfodert, geführet werde, ſondern auch das Ganze ſich der Einbildungskraft tief eindruke.

Wenn wir dieſe allgemeine Regel entwikeln, ſo werden wir finden, daß ſie folgende beſondere in ſich begreift.

Wie in der dichteriſchen Anordnung die Gegenſtände in Gruppen abgetheilt ſind, ſo müſſen in der mahleriſchen die hellen und dunkeln Theile gruppirt ſeyn, oder Maſſen ausmachen.*) Die ſtärkſten Lichter und Schatten und die ausgeführteſte Zeichnung müſſen ſich mitten auf der Hauptgruppe befinden. Denn da das Auge allemal zuerſt auf das deutlichſte geführt wird, ſo muß dieſe Deutlichkeit nothwendig da angebracht werden, wohin das Auge zuerſt ſehen ſoll.

Von der Hauptgruppe muß die Deutlichkeit nach und nach abnehmen, ſo daß ſie von den Gruppen, welche zunächſt an der vornehmſten ſind, bis auf die entfernteſten allmählig geſchwächt werde.

Man kennet keine Maſſe, auf der das Auge mehr Ruhe finde, als auf der pyramidenförmigen. Dieſe Form muß der Mahler vorzüglich zu ſeiner Hauptmaſſe wählen. Es iſt aber nicht nöthig, daß die Spitze der Pyramide allemal in die Höhe gehe. Die Maſſe, welche die Form der liegenden Pyramide hat, iſt eben ſo vortheilhaft, als die, welche nach der ſtehenden geformt iſt. Nach dieſer Form ſcheinet die Ründe der Kugel dem Auge die meiſte Ruhe zu geben. Daher kann der Mahler dieſe wählen, wenn jene die Freyheit ſeiner Anordnung einſchränken ſollte.

Der Grund des Gemähldes, oder alles das, was hinter der Maſſe der geſammten Gruppen iſt, muß nach Beſchaffenheit der Maſſe des hellen und dunkeln, welche die Gruppen ins Auge ſchiken, entweder im hellen oder dunkeln ſo gehalten werden, daß die Maſſen ſich von dem Grund hinlänglich abſondern. Wenn nämlich die Gruppen zuſammen genommen eine helle Maſſe ausmachen, ſo muß der Grund etwas dunkel ſeyn; iſt aber die Maſſe überhaupt dunkel, ſo muß der Grund heller ſeyn.

Man wird finden, daß allemal die Gemälde, wo das Licht auf der Hauptgruppe in eine einzige Maſſe zuſammengebracht iſt, und gegen das Ende des Gebäudes aller Gruppen beſtändig abnimmt, ſo daß das helle und dunkle eine unzertrennliche Maſſe ausmachen, die beſte Würkung thun. Man erhält dadurch auch bey reichen und weitläuftigen Vorſtellungen eine Einfalt, die das Auge auf eine unvergeßliche Weiſe rühret.

Man hat Gemählde von großen Meiſtern, die aus zwey Hauptmaſſen beſtehen, da die eine dunkel, die andre helle iſt. Dieſe Anordnung ſcheinet doch allemal der Einheit des Gemählde zu ſchaden. Allenfalls könnte man ſie in ſolchen Fällen brauchen, wo die Natur der Vorſtellung zwey Handlungen erfoderte, deren eine der andern untergeordnet wäre. Wie dem aber ſey, ſo wird ein ſolches Gemählde niemals den lebhaften Eindruk machen, als wenn es nur aus einer Maſſe beſtünde.

Jede Gruppe muß ſich durch etwas beſonders ſowol in den Farben, als in der Zeichnung und dem Charakter, unterſcheiden, damit ſie unter den andern nicht unbemerkt bleibe. Denen, die in den ſtärkſten Schatten kommen, kann man durch helle Farben in den Kleidungen aufhelfen, damit das Auge dadurch hinlänglich gerührt werde.

Es ſoll kein einziger Theil von der ganzen Maſſe der Gruppen abgeſondert bleiben. Wenn demnach die Anord-

*) S. Maſſen.

Anordnung es unumgänglich erfoderte, daß eine Gruppe beſonders geſetzt werden müßte; ſo muß ſie wenigſtens durch einen unzertrennlichen Zuſammenhang der Farben, des zwiſchen ihr und der Hauptmaſſe liegenden Grundes verbunden werden; es ſey, daß ein Schlagſchatten das Auge dahin führe, oder daß ein zufälliger Gegenſtand die Verbindung unterhalte. Nur hüte ſich der Mahler vor dem Fehler, in welchen große Meiſter, wie Tintoret, Paul Veroneſe und andre verfallen, die entlegene Gruppen, vermittelſt ganz ungeſchikter, dem Charakter der Vorſtellung ganz unanſtändigen Figuren, verbunden haben.

Auch davor hat er ſich in Acht zu nehmen, daß die Hauptmaſſe nirgend durch den Rahm des Gemähldes abgebrochen werde; denn dieſes würde die Vorſtellung unvollkommen machen. Die Maſſen müſſen nothwendig ſo ſeyn, daß das Auge befriediget, und von dem höchſten Licht nach und nach auf ſchwächere fortgeleitet werde. Sollte aber die Maſſe des höchſten Lichtes ſo nahe an dem Rande liegen, daß ſie auf einer Seite durch den Rahm abgeſchnitten würde, ſo müßte nothwendig das Ganze unvollkommen erſcheinen. Eben ſo wenig darf man die Hauptgruppe ſo nahe an den Rand bringen, daß nicht alle Figuren ganz können ausgezeichnet werden.

Es verdienet bey der Anordnung auch ſorgfältig überlegt zu werden, daß keine Verwirrung in der Vorſtellung entſtehe. Jede Perſon ſoll, nach ihrem Antheil an der Handlung, nicht nur einen guten Platz, ſondern auch eine ſchikliche Wendung haben, daß diejenigen Theile des Körpers, Geſicht, Arme, oder Füße, die das meiſte bey der Vorſtellung ausdrüken, nicht verſtekt werden.

So nothwendig es iſt, alles dichte zuſammen zu halten, ſo muß dieſes doch nicht zum Nachtheil der Deutlichkeit geſchehen. Eben darin beſteht die große Kunſt der Anordnung, daß eine einzige Maſſe ohne Verwirrung dargeſtellt werde. Man ſieht bisweilen Gemählde, wo alles ſo verwirrt iſt, daß man kaum errathen kann, zu welchem Körper die Hände oder Füße gehören, die man in den Gruppen zerſtreut ſieht. Es giebt Mahler, die, um dieſen Fehler zu vermeiden, alle Figuren, die in ihre Vorſtellung kommen ſollen, in Wachs bilden und auf einer Tafel ſo zuſammen ordnen, wie es die Vorſtellung erfodert. Alsdenn entwerfen ſie das Gemählde nach dieſem Modell; eine Methode, welche dem Künſtler die Arbeit ſehr erleichtern muß. Denn ſo genau er ſich auch den Platz vorſtellt, auf welchem die Geſchichte vorgeht, den Augenpunkt, aus welchem ſie geſehen wird, die Seite woher das Licht einfällt, und den Stand einer jeder Figur; ſo iſt es faſt unmöglich, daß er blos aus der Einbildungskraft alles richtig beobachte.

Anordnung in der dramatiſchen Handlung. Der Endzwek des Drama iſt die Erwekung einer lebhaften Vorſtellung des Guten und Böſen in den Sitten der Menſchen, in den Begebenheiten der Welt, und den verſchiedenen Hauptſtänden.*) Das erſte, was zur Vollkommenheit des Drama gehört, iſt die glükliche Erfindung der Vorfälle, der Charaktere, der Umſtände, der Verwiklung und des Ausgangs der ganzen Handlung; hiernächſt aber wird eine gute Anordnung aller dieſer Dinge erfodert, nach welcher ſie durch die Ordnung, wornach alles auf einander folget, auf den Zuſchauer die lebhafteſte Würkung thun.

Dieſe erfolget, wenn die Aufmerkſamkeit vom Anfang bis zum Ende lebhaft unterhalten wird; wenn die Haupt-

*) S. Drama.

Haupttheile der Handlung in ihrem Zuſammenhange wol in die Einbildungskraft fallen; und wenn zulezt das beſondere ſich in eine einzige Hauptvorſtellung auflöſt, wodurch die ganze Handlung ihr Ende erreicht.

Hieraus laſſen ſich ohne Mühe folgende Regeln der guten dramatiſchen Anordnung herleiten.

Die ganze Handlung muß in wenige Hauptperioden eingetheilt werden, deren jede ihren wohlbeſtimmten Charakter hat, damit der Zuſchauer vermittelſt dieſer Perioden den ganzen Zuſammenhang der Handlung vom Anfange bis zum Ende ſich leicht vorſtellen könne. Dieſe Perioden aber müſſen ſo geordnet werden, daß durch den erſten der wahre Anfang der Handlung, ihre Wichtigkeit, die Schwierigkeiten und Verwiklungen in der Fortſetzung derſelben, und die Nothwendigkeit eines merkwürdigen Ausganges, in die Augen fallen, und die Aufmerkſamkeit des Zuſchauers reizen.

Es iſt gewiß, daß ein Drama, das gleich vom Anfang lebhafte und merkwürdige Vorſtellungen erweket, die uns gleich beym Eingang große Angelegenheiten, kühne Vorſätze, neue und ungemeine Unternehmungen, ſeltſame Charaktere verſprechen, oder bemerken laſſen, uns in die beſte Verfaſſung ſetzet; da hingegen, wenn der Anfang verworren oder ſchwach iſt, wo wir lange zu warten haben, ehe wir merken, warum es zu thun iſt, die Aufmerkſamkeit ermüdet, ehe man zur Hauptſache kommt.

Der erſte Aufzug des Drama muß wie ein befruchtetes Saamenkorn, undeutliche aber doch zu bemerkende Spuren der ganzen Handlung haben, und uns in Erwartungen über den Verfolg und den Ausgang ſetzen. Denn jeder Gegenſtand, den wir eine Zeitlang betrachten, ohne uns viel davon zu verſprechen, erdrükt die Aufmerkſamkeit, anſtatt ſie zu erweken.

Die alten und neuen Schauſpiele, welche die größte Würkung gethan haben, fangen auf die vortheilhafte Weiſe an, die wir hier beſchreiben. Es iſt ein Fehler, den die Neuern oft begehen, daß ſie uns mit Nebenſachen, mit ungewiſſen Vorſtellungen, mit Zurüſtungen zur wahren Handlung ermüden, ehe ſie ſelbſt ihren Anfang nimmt. Die meiſten engliſchen Luſtſpiele haben dieſen Fehler an ſich.

Nachdem die Handlung auf die angezeigte Art ihren Anfang genommen; ſo müſſen die folgenden Aufzüge, die dem letzten vorher gehen, die Fortſetzung und Verwiklung derſelben enthalten, über deren Anordnung man keine beſtimmte Form vorſchreiben kann; weil eine Handlung auf unzählige Arten ſo durchgeführet werden kann, daß der Zuſchauer in beſtändiger Aufmerkſamkeit erhalten wird. Wir bemerken demnach hier nur dieſes, daß der Dichter ſorgfältig ſeyn müſſe, den Fortgang der Handlung nach gewiſſen Perioden zu ordnen. Beym Ende eines jeden Aufzuges muß man die Lage und Beſchaffenheit der Sache deutlich ſehen, um daraus ſeine Erwartungen für den folgenden zu beſtimmen. Man muß alſo bey dem Ende einer jeden Periode den ganzen Zuſtand der Handlung, ſo weit ſie gekommen iſt, und was ihr noch fehlt, ganz beſtimmt bemerken können. Denn ohne dieſes geräth man nothwendig in eine Verwirrung, welche die Aufmerkſamkeit ſchwächet.

Es ſtreitet gegen die gute Anordnung, wenn mehrere, der Haupthandlung untergeordnete Intriguen ſo in einander laufen, daß ſie oft abgebrochen, und nach einigen dazwiſchen geſetzten Auftritten, wieder vorgenommen werden. Dergleichen Unterbrechungen zerſtreuen die Aufmerk-

ſamkeit zum großen Nachtheil der Haupthandlung. Dieſe muß in einem fortgehen, und die Aufhaltungen müſſen nicht durch willkührlich eingeflochtene Vorfälle, ſondern durch weſentliche Schwierigkeiten, welche aus der Hauptſache nothwendig entſtehen, verurſachet werden. Es giebt Schauſpieldichter, die ſich eher nach den abentheuerlichen Einfällen des Amadis, als nach der edlen Einfalt des Sophokles, bilden. Da in dem Drama nothwendig alles in einander gedrungen ſeyn muß, weil die Handlung kurz und merkwürdig iſt: ſo können die Hauptttheile der Anordnung, ohne großen Nachtheil der Hauptſache, durch nichts zufälliges unterbrochen werden.

Von einigen beſondern Kunſtgriffen der Anordnung haben wir in den Artikeln, **Einheit**, **Verwiklung**, **Contraſt**, **Aufhaltung**, **Verbindung** und **Wahrſcheinlichkeit**, verſchiedenes angeführt, dahin wir den Leſer verweiſen. Nur dieſe allgemeine Anmerkung müſſen wir hinzu ſetzen, daß die einfacheſten Anordnungen, die jeder leicht überſehen kann, die beſten ſcheinen. Künſtliche Verwiklungen und mannigfaltige Aufhaltungen ſcheinen zwar ihre gute Würkung zu thun: allein wenn man ſie näher betrachtet, ſo findet man, daß ſie nicht lange daurende Eindrüke machen, ſo wie alle blos mechaniſche Anſtalten. Die weſentlichen Schönheiten des Schauſpiels, die unauslöſchliche Eindrüke machen, müſſen in den Charakteren und Empfindungen der handelnden Perſonen liegen. Von dieſen muß die Aufmerkſamkeit niemals abgezogen, noch auf die mechaniſche Einrichtung geführt werden. Ueberhaupt ſind alle künſtlich ausgedachte Anordnungen ſchwache Hülfsmittel, wodurch Dichter ohne Genie, das Weſentliche, das ihnen fehlt, erſetzen wollen.

Die Anordnung der Schaubühne überhaupt, und jedes Auftritts insbeſondere, in Abſicht auf die Ausführung, verdienet eine beſondere Aufmerkſamkeit. *)

Die Anordnung der epiſchen Handlung ſcheinet wenigern Schwierigkeiten unterworfen zu ſeyn, als man im Drama findet; weil die Handlung der Epopee mehr ausgedehnt iſt. Dabey hat der Dichter den Vortheil, daß er die Lüken und Ruheſtellen der Handlung mit Erzählungen ausfüllen kann, welche der dramatiſche Dichter nicht ohne große Behutſamkeit anbringen darf.

Sonſt muß die epiſche Handlung überhaupt nach denſelben Grundſätzen angeordnet werden, die wir in dem vorhergehenden Artikel ausgeführt haben. Das Hauptſächlichſte davon iſt, daß die ganze Handlung in wol beſtimmte Perioden abgetheilt werde. Das Ende einer jeden Periode muß eine Ruheſtelle ſeyn, auf welcher man das Vorhergegangene deutlich überſehen, und über das folgende ſeine Erwartungen entwerfen könne.

Es dienet viel zu einer lebhaften und deutlichen Vorſtellung der ganzen Handlung, wenn ſie in wenig Perioden eingetheilt iſt, die ſo auf einander folgen, daß man am Ende einer jeden beſtimmt ſieht, wie weit die Handlung fortgerükt iſt.

In Anſehung der Ordnung dieſer Perioden geben einige Kunſtrichter Regeln, die ſehr übel verſtanden werden könnten. So ſagt **Batteux**, **) daß der epiſche Dichter die Ordnung des Geſchichtſchreibers umkehre, und die Erzählung nahe am Ende der Handlung anfange. Man könnte dadurch auf den Wahn gerathen, daß die

*) S. Schaubühne; Auftritt.

**) S. Einleitung in die ſchönen Wiſſenſchaften II. Theil, I. Abſchn. S. 118. nach der erſten Ausgabe der Ramleriſchen Ueberſetzung.

die grösste Unordnung in der Folge der Begebenheiten, eine Schönheit wäre, die der epiſche Dichter ſuchen müſſe.

Indeſſen iſt gewiß, daß keine Unordnung in einem ſchönen Werke ſtatt hat. Der epiſche Dichter muß dem Geſchichtſchreiber in der Ordnung der Begebenheiten in ſo weit folgen, als es mit der Lebhaftigkeit ſeines Vortrages beſtehen kann. Es wäre ſeltſam, wenn er uns eine Begebenheit von hinten her erzählen wollte. Der Anfang der Handlung muß nothwendig zuerſt erzählt werden, und die nächſte Folge der angefangenen Handlung, die den Grund der folgenden Verwiklungen enthält, muß nothwendig eher, als dieſe, vorgetragen werden.

Aber inſofern geht der epiſche Dichter von dem Geſchichtſchreiber ab, als die Natur ſeines Vorhabens erfodert. Dieſer will uns vollſtändig von einer Begebenheit unterrichten, und verfährt ſo, als wenn uns die ganze Sache unbekannt wäre; jener aber ſtellt uns eine bekannte Sache in der Form vor, in welcher ſie uns am kräftigſten rühret. Der Geſchichtſchreiber darf ſich deßwegen nicht ſcheuen, die entfernteſten Veranlaſſuugen und die Urſachen, die dem Ausbruch der Handlung vorher gegangen, umſtändlich zu erzählen. Dieſes wäre für den Dichter ein zu matter Anfang. Er führt uns gleich zum Anfang der Handlung, und erwähnt die uns ſchon bekannte Veranlaſſung, oder Urſache, nur kurz, damit wir ohne Umſchweife in die Hitze der Handlung herein kommen.

So würde der Geſchichtſchreiber, der den Zug des Aeneas nach Italien beſchrieben hätte, bey der Zerſtörung der Stadt Troja angefangen, und ſeinem Helden vom Auszug aus der brennenden Stadt, in der genaueſten Ordnung ſeiner Reiſe, gefolget ſeyn. Der Dichter aber mußte ganz anders verfahren, ohne deßwegen die Ordnung der Dinge umzukehren. Seine Abſicht war, dem Leſer die Niederlaſſung des Aeneas in Italien, deren Veranlaſſung bekannt war, von der merkwürdigſten Seite vorzuſtellen. Er fängt deßhalb die Handlung nicht von ſeinem Auszug aus Troja, ſondern von da an, da die reiſenden Helden das Land ihrer Beſtimmung gleichſam ſchon im Geſichte hatten. Das vorhergehende gehört nicht zu ſeiner Handlung, ob er gleich im Verfolg viel davon erzählt. Wenn man daraus urtheilen wollte, daß das, was der Abfahrt aus Sicilien vorher gegangen iſt, nothwendig zur Handlung der Aeneis gehörte, weil es der Dichter nachgeholt hat, ſo müßte man aus eben dem Grunde auch ſagen, daß die Geſchichte des hölzernen Pferdes ein nothwendiger Theil derſelben wäre. Virgil fängt alſo ſein Gedicht nicht mitten in der Handlung, ſondern vom Anfang derſelben, an.

Wir ſehen auch nicht wol, wie man von der Regel abweichen könnte, die weſentlichen Perioden der Handlung in der Ordnung vorzutragen, wie ſie aus einander folgen. Denn je mehr Deutlichkeit und natürliche Verbindung in den Hauptperioden iſt, je lebhafter wird das Ganze in die Vorſtellungskraft fallen. Darin aber kann der Dichter von der Ordnung des Geſchichtſchreibers abgehen, daß er nur das Weſentlichſte in der beſten Ordnung hinter einander ſtellt, und gewiſſe Nebendinge, zum Schmuk des Ganzen, da anbringt, wo er die beſten Ruheſtellen der Haupthandlung findet, da wo die Lebhaftigkeit der Vorſtellung eine Mäßigung erfodert.

Wir glauben uns nicht zu irren, wenn wir überhaupt von der Anordnung der epiſchen Handlung dieſe all-

gemeine Regel annehmen: Die weſentlichſten Theile derſelben ſetze der Dichter in einer ſo natürlichen Ordnung hinter einander, daß die Vorſtellungskraft den Faden derſelben leicht finde und das Ganze mit einem Blik überſehen könne; die, der Haupthandlung untergeordneten Begebenheiten, die blos zu mehrerer Vollſtändigkeit derſelben und zur Vermehrung der Mannigfaltigkeit gehören, ſuche er an ſolchen Orten einzuſchalten, wo die Haupthandlung nothwendig muß aufgehalten werden.

Dieſe Anordnung der Epiſoden iſt eine Hauptſorge des Dichters. Sie müſſen nur da angebracht werden, wo die Handlung dadurch nicht aufgehalten wird. Es geſchieht nämlich bisweilen, daß zwiſchen einer Periode der Handlung und der nächſt folgenden etwas vorgeht, das der Dichter nicht beſchreibt, entweder, weil es zu langweilig, oder zu gemein wäre. Er will aber auch nicht gern gleich von einem zum andern übergehen. In dieſe Stellen ordnet er die Epiſoden. So hat Homer die ſchöne Epiſode von der Helena, im III. Buch der Ilias, dahin gebracht, wo die Veranſtaltung zu einem feyerlichen Opfer, die der Dichter nicht hat beſchreiben wollen, eine Lüke gelaſſen. Eben ſo hat er die Epiſode vom Diomedes und Glaucus in die Lüke geſetzt, die Hektors Hingang nach der Stadt verurſachet hatte. Daß die beſten epiſchen Dichter ſo verfahren ſind, könnte durch viele Beyſpiele erwieſen werden, die wir übergehen, weil ſie bekannt genug ſind.

Die Anordnung einer Rede bleibet uns nun noch zu betrachten übrig. Die Kunſt der Anordnung beſteht darin, ſagt Batteux,*) „daß man „alle Stüke, die die Erfindung geliefert hat, nach der Beſchaffenheit „und zum Vortheil der Sache, die „man abhandelt, in Ordnung ſtelle. „Die Fruchtbarkeit des Geiſtes, ſetzt „er hinzu, pranget am meiſten in „der Erfindung; Klugheit und Urtheilskraft in der Anordnung.“

Der Endzwek einer Rede iſt allemal, entweder unſre Vorſtellungskraft, oder unſre Neigungen, einer gewiſſen Abſicht gemäß, zu lenken. Ihr Inhalt iſt alſo allemal ein Gegenſtand unſrer Erkenntniß, oder unſrer Neigungen. Dieſen Gegenſtand muß uns der Redner ſo vorſtellen, daß er natürlicher Weiſe hoffen kann, wir werden am Ende ſeiner Rede ſo davon denken, oder ſo dagegen geſinnet ſeyn, wie er ſelbſt iſt, oder zu ſeyn ſcheinet. Dieß iſt die Hauptſumme der Kunſt des Redners.

Nun kömmt allerdings ſehr viel darauf an, daß der Redner das, was er zu ſagen hat, in der beſten Ordnung vortrage. In der unterrichtenden Rede muß die Ordnung den Hauptgegenſtand deutlich und einleuchtend machen, und in der rührenden Rede muß ſie ſeine Würkung auf unſre Neigungen vermehren.

Wir wollen hier nichts von der Ordnung der Haupttheile der Rede ſagen, nach welcher auf den Eingang die Abhandlung oder Ausführung der Sache, und denn der Schluß der Rede folget; davon haben wir anderswo geſprochen,*) und es kann ohnedem keinem nachdenkenden Redner entgehen. „Denn daß „man eins und das andre von der „Hauptſache voraus ſchike, daß man „darauf dieſe ſelbſt vortrage; ferner, „ſie theils durch eigene Beweiſe, „theils durch Widerlegung der Gegengründe gehörig ausführe; endlich auf eine geſchikte und nachdrükliche Art beſchließe, dieſe Ordnung

*) Einleit. in die ſchönen Wiſſenſchaften IV. Th. S. 52. nach der Ramleriſchen Ueberſetzung.

*) S. Rede.

„nung lehret die Natur ſelbſt.*)“ Der wichtigſte und ſchwerſte Theil der Anordnung einer Rede iſt die Folge der Vorſtellungen in dem Hauptheil, den man die Abhandlung der Rede nennet.

Ueberhaupt muß die Anordnung einer Rede ſo natürlich und ungezwungen ſeyn, daß jeder Zuhörer dabey denken muß, man könne ſich die Sache nicht wol anders vorſtellen. Jedes folgende muß ſo aus dem vorhergehenden entſtehen, daß keinem Zuhörer einfallen kann, es könnte die Reihe der Vorſtellungen anders ſeyn. Sobald man irgend wo einen Zwang oder etwas geſuchtes in der Folge der Sätze wahrnimmt; ſo wird man zerſtreut, und denkt, die Sache hätte ſich auf eine gewiſſe andre Art entwikeln ſollen. Eine für den Lehrer höchſt ſchädliche Würkung in ſeinem Zuhörer.

Dieſe vollkommen freye und nothwendig ſcheinende Folge der Vorſtellungen kann der Redner unmöglich anders erreichen, als wenn er ſeine Materie ſehr oft durchgedacht und von allen Seiten betrachtet hat. Es muß ihm alles mögliche, was dabey kann geſagt werden, vor Augen liegen; alsdenn wählt er in Abſicht auf die Ordnung das beſte. Er macht verſchiedene Entwürfe oder Skizen, die nur das Gerippe der Rede auf verſchiedene Weiſe angeordnet enthalten, und wenn er ſie alle genugſam betrachtet, ſo kann er erſt alsdenn wählen.

Es giebt aber zwey einander entgegengeſetzte Arten der Anordnung, die man die Analytiſche und die Synthetiſche nennen kann. Dieſe ſetzet gleich im Anfang der Abhandlung, oder in dem Vortrage, die Hauptvorſtellung, worauf der ganze Zwek der Rede geht, voraus, und beſtätiget ſie durch die Abhandlung ſo, daß ſie am Ende in den Gemüthern der Zuhörer die nöthige Gewißheit und Lebhaftigkeit behält. Jene, oder die analytiſche Art, kehrt dieſe Ordnung um. Sie ſtellt die Theile des Ganzen erſt vor, und vereinigt ſie am Ende in eine, ſeiner Abſicht gemäße, Hauptvorſtellung. Jede Art hat ihre Vortheile. Die erſte greift uns offenbar an; wir ſehen, wohin man uns führen will, und in jeder Periode der Rede, wie weit man uns geführt hat: die andre geht verdekt; wir wiſſen nicht, wohin man mit uns will. Wir können nicht ſehen, was man über uns gewonnen hat, bis wir ans Ende kommen, da alles vorhergehende auf einmal in einen einzigen Angrif geſammelt wird, und ſeine Würkung auf einmal thut.

Man muß es dem Urtheil des Redners überlaſſen, welche von dieſen Arten der Anordnung er in jedem beſondern Fall zu wählen habe. So viel ſcheinet allemal ſicher zu ſeyn, daß in berathſchlagenden Reden, wo die Zuhörer mit ſtarken Vorurtheilen gegen einen Entſchluß, den der Redner durchtreiben will, eingenommen ſind, die analytiſche Methode die beſte ſey.

In beyden Fällen aber beſteht die ganze Abhandlung der Rede aus einigen Hauptvorſtellungen, deren jede insbeſondre gut ausgeführt werden muß. Von dieſen muß man die zuerſt ſtellen, die am unmittelbarſten aus dem Vortrag der Hauptſache fließt, damit der Zuhörer merke, daß man geradezu mit ihm verfähret und ihn nicht hintergehen will.

Ueber die Anordnung der Beweiſe haben wir in einem beſondern Artikel das Nöthige angemerkt, und in einem andern iſt von der beſten Anbringung der Widerlegung geſprochen worden.

*) Cicero in dem III. Geſpräch von dem Redner §. 307. der Heinziſchen Ueberſetzung.

Von der Anordnung der Werke der geſamten ſchönen Wiſſenſchaften und Künſte, handelt, wenigſtens der Ueberſchrift nach, Meyer in dem zweyten Haupttheil der theoretiſchen Aeſthetik (Anfangsgr. aller ſchönen Wiſſenſch. 3ter Th. S. 268. erſte Aufl.) — und in H. Eberhards Theorie der ſch. Wiſſenſch. der 3te Abſchnitt (S. 108 u. f.) von der äſthetiſchen Ordnung. — Statt des von H. Sulzer, zur Einſicht in die **Anordnung der Baukunſt**, empfohlenen, ſehr alten, Werkes des dû Cerceau, dürften vielleicht folgende Werke beſſern Unterricht gewähren: Cours d'Architecture, qui comprend les ordres di Vignole avec des Commentaires et les figures et les deſcriptions de ſes plus beaux batimens et de ceux de Michel Ange, par C. A. d'Aviler, enrichi de nouvelles planches par P. J. Mariette, Par. 1760. 4. und vermehrt und verbeſſert, unter dem Titel: Livre nouveau, ou règles des cinq Ordres d'Architecture par J. B. de Vignole, nouvellement revû, corrigé et augmenté par Mr. B. (Blondel) . . . avec pluſieurs morceaux de Michel Ange, Vitruve, Manſard, et autres célébres Architects tant anciens que modernes . . . Par. 1767. fol. mit 104 K. — De la diſtribution des Maiſons de plaiſance . . . . par Jean Frcs. Blondel, Par. 1737. 4. 2 B. — Cours d'Architecture civile, ou Traité de la decoration, *diſtribution* et conſtructions des Batimens, commencé par Blondel et continué par Patte, Par. 1771. 8. 12 Th. in 9 B. — Und in ſo ferne die Anordnung auf Bequemlichkeit geht: Nouveau traité de toute l'Architecture, ou l'art de bâtir, par Mr. Cordemoy . . Par. 1714. 4. — Auch gehöret noch, in ſo ferne die Anordnung ſich aus vorliegenden Zeichnungen ſchon gemachter Gebäude vielleicht am glücklichſten abſtrahiren läßt, des Jean Frc. Blondel Architecture françoiſe, oder Sammlungen von Riſſen und Proſpecten der Kirchen, königlichen Schlöſſer, Palläſte, Hotels, und anſehnlichſten Gebäude von Paris ſowohl, als von den übrigen königl. Luſtſchlöſſern, um dieſe Stadt, oder in andern Gegenden von Frankreich gelegen, Par. 1757-1761. f. 4 B. und andere Werke mehr von denen her, welche bey dem Artikel, **Baukunſt**, ſich angezeigt finden. —

Von der **Anordnung**, in Rückſicht auf **Mahlerey**, handeln Leo. B. Alberti, im 2ten Buche ſ. Werkes, de pictura (S. 17 in der, dem Vitruvius des Laet, Amſterd. 1649. f. angehangenen Ausg.) — Franc. Junius, in den erſten §. des 5ten Kap. im 3ten B. ſeines Werkes de pictura Veterum. — Ger. Laireſſe, in dem 2ten Buche des großen Mahlerbuches (S. 48 u. f. Nürnb. 1728. 4.) und zwar unter folgenden Aufſchriften: 1) Was vor Gedanken bey einem Mahler zu dem Ordiniren erfordert werden. 2) Von dem Ordiniren. 3) Ordinirung der Geſchichte. 4) Wie man ſchöne Kupferſtücke, Academienbilder, und Modelle in dem Mahlen gebrauchen ſoll. 5) Von der Wahrſcheinlichkeit und mahleriſchen Art in einer Ordonnanz mit vielen, oder wenigen Figuren. 6) Beobachtungen wegen Ordinirung der (beyden) Geſchlechte neben einander . . . 8) Von der Wirkung der Gedanken bey dem Ordiniren. 9) Anmerkungen über einigen Misverſtand, in Vorſtellung der Geſchichte. 10) Von der Reichlichkeit und Natürlichkeit in dem Ordiniren einer Hiſtorie. 11) Von Ordinirung der Bilder, welche Sinnbedeutungen enthalten. 12) Ordnung der Bewegungen, wie ſie aus den Affekten nach einander fließen. . . . 17) Grundregeln, wie kleine Figuren, in einem großen Raume, und hinwiederum große in einem kleinen Begriff zu ordiniren ſeyn. 18) Von dem Ordiniren der Hiſtorien, Contrefaits, Einſiedeleyen in einem kurzen Begriff . . . 20) Von der Beobachtung der Ordonnanz in einer Titel-Platte. 21) Nothwendige Beobachtungen in Betrachtung der Säle, Gallerien, und anderer Oerter, wohin man eine Hiſtorie in verſchiedenen Stücken fortzuſetzen geſonnen iſt. — Und im 4ten Kap. des achten Buches (Th. 2. S. 57) von der Ordinanz

dinanz der colorirten Steine neben und bey einander, ſowohl inner, als auſſer dem Hauſe . . . im 5ten Kap. von Mahlung der Adern und Flecken in Mauer- und Zimmerarbeit, ſowohl inner als auſſer Hauſe, und was vor Ordnung darin zu beobachten iſt. — Im 5ten Kap. des zwölften Buches (Th. 2. S. 387) von Ordinirung der Blumen, und ihren Farben, in Feſtonen und Bouqueten. Im 6ten Kap. Verfolg der Ordinirung und Stellung der Blumen. — — de Piles, unter der Aufſchrift, de la diſpoſition, in dem Cours de peinture par principes (Oeuv. div. T. 2. S. 73 u. f.) unter eben dieſer Aufſchrift in der Diſſertation ſur les ouvrages des plus fameux peintres (ebend. T. IV. S. 258) und in den Anmerkungen zu ſ. Ueberſ. des du Fresnoy (ebend. T. V. S. 139) — — Teſtelin, in den Sentimens des plus habiles peintres (S. 86. bey dem Gedicht des Le Mierre, Amſt. 1770) — Dubos in den reflex. crit. ſur la poeſie et la peinture (T. I. Sect. 31 und 32. S. 257. Dresdn. Ausg.) — Richardſon, in dem Eſſai ſur la theorie de la peinture (S. 94. Amſt. Ausg. 1728) — — Hagedorn, in dem zweyten Buche ſeiner Betracht. über die Mahlerey, „von der Zuſammenſetzung des Gemähldes,“ (S. 154 u. f.) unter folgenden Aufſchriften: Von der Verbindung des Dichteriſchen, und des Mechaniſchen bey dem erſten Plane des Gemähldes; die Einheiten; Beobachtungen der mechaniſchen und dichteriſchen Wahrſcheinlichkeit überhaupt . . . Ungleichheit und Entgegenſtellung der mannichfaltigen Gegenſtände in einem Gemählde; von dem angenehmen Ebenmaße; die Gruppen; die Vertheilung ins Beſondere; von der Ruhe in einem Gemählde überhaupt, und von der Sparſamkeit mit den Gruppen und Figuren für die Stille und Würde eines Gemähldes.“ Auch finden ſich einzele Bemerkungen über Anordnung noch in der folgenden, dritten Abtheilung dieſes Buches, „von den Verſchiedenheiten in den Gegenſtänden der Erfindung und Anordnung,“ ſo wie in dem Anhange N. LVII. (S. 814) welcher „von den Gaben und Werken des H. Hogarths und den Caricaturen überhaupt, ingleichen von der Anordnung der Gemählde nach der Hogarthiſchen Zergliederung der Schönheit,“ handelt. — — Algarotti, in dem Saggio ſopra la Pittura (S. 140. der d. Ueberſ.) — D. Webb, in der Inquiry into the beauties of painting, Dial. VII. (S. 134. der d. Ueberſ.) — Oreſtrio, N. XXIII. (Th. I. S. 246) von der Anordnung der Figuren. — R. Mengs in der Parte terza der rifleſſioni ſu la bellezza, und zwar in den conſiderazioni ſopra la Compoſizione di Raffaelo, di Correggio e di Tiziano (Opere, T. I. S. 59) ſo wie auch über die Compoſition dieſer Künſtler, (ebend. S. 148. 170. 183) ferner noch in den lezioni pratiche di pittura, von der Compoſition überhaupt, und von der Grazie in der Compoſition (§. VII. und §. XI. T. 2. S. 275 und 289) und ſein Herausgeber, Nic. de Azara, bey Gelegenheit der erſten Schrift, (T. 1. S. 107) von der Schönheit der Compoſition. — —

Ueber die Anordnung in der dramatiſchen Handlung ſind, in ſo fern Anordnung der Begebenheiten, und Fabel, oder Plan auf Eines hinauslaufen, nachzuleſen, im Ariſtoteles das, was er über die Fabel überhaupt ſagt (περι ποιητ. VI. 7. VII. VIII. IX. X.) mit ſeinen Commentatoren, als Dacier (S. 91. Amſt. Ausg. von 1733.) Curtius (S. 121 u. f.) wo auch zugleich die, von Pemberton in den Obſervations on Poetry (Lond. 1738. 8.) und von Bodmer, in den critiſchen Briefen (Zürich 1749. 8. S. 74 und 177) gegen die Ariſtoteliſche Lehre, „daß die Fabel der vorzüglichſte Theil des Trauerſpieles ſey,“ gemachten Einwendungen, widerlegt werden. — Von dieſer Anordnung handelt auch Horaz (ad Piſones V. 42 u. f. V. 146 u. f.) und Erläuterungen darüber haben ſeine Commentatoren, als Hurd (I. 62 und 123 d. Ueberſ.) Batteux (Einl. in die ſch. Wiſſ. 3. 266 und 294 vierte Aufl.) u. a. m. geliefert. — Wie das Genie, und wie der Witz die drama-

dramatiſchen Handlungen anordnen, hat Leſſing in der Dramaturgie (N. XXX u. f.) ſehr anſchaulich gezeigt; wo auch zugleich, an ſehr vielen Stellen (als Th. 1. S. 266 u. f. Th. 2. S. 140 u. f.) ſehr brauchbare Anweiſungen und Winke zu der Anordnung in Kunſtwerken überhaupt zu finden ſind. — Daß nicht die Anordnung der Begebenheiten, nicht der Plan eines Werkes, ſondern die Schönheiten des Detail, das Geſchick der Werke der Dichtkunſt entſcheiden, ſucht Dubos in den reflex. crit. ſur la poeſie et la peint. (T. 1. Sect. 33. Dresdn. Ausg. S. 266 u. f.) erweislich zu machen; allein, weder ſeine Beyſpiele noch ſeine Gründe, erweiſen dieſes, in Anſehung des Drama, hinlänglich; daß man, in andern Dichtungsarten, vorzüglich in den erzählenden, und hier beſonders in ſcherzhaft erzählenden, leicht die Unvollkommenheiten des Planes über den einzeln Schönheiten vergeſſen, oder überſehen könne, beweißt unter andern der Orlando furioſo; und wer lieſt nicht den Idris, ob er gleich nicht vollendet iſt, mit Vergnügen? Allein zwiſchen der Handlung, in dieſen beyden Dichtungsarten, findet, ſo wie in mehrern Stücken, ſo auch in Anſehung der Anordnung der Begebenheiten, ein großer Unterſchied Statt, welchen H. Sulzer, und meines Wiſſens, kein Kunſtrichter, beſtimmt und deutlich genug angegeben hat, und den, ausführlich zu zeigen, hier nicht der Ort iſt; er ergiebt ſich, indeſſen, aus der bloßen Vergleichung der Worte: **Drama** und **Erzählung**, von ſelbſt. — Zu der dramatiſchen Anordnung gehören noch, aus Hedelins Pratique du Theatre, das 4, 5, 8te und 9te Kap. des zweyten Buches, de la continuité d'action; des hiſtoires à deux fils, dont l'une eſt nommée Epiſode par les modernes; de la preparation des incidens; du denouëment, ou de la cataſtrophe et iſſuë du poeme dramatique (S. 78. 83. 115. 122. im 1ten B. der Amſterd. Ausg. 1715. 8.) — Aus der Einleitung in die ſch. Wiſſenſch. von Batteux, was er von der **Einheit der Handlung** ſagt (2ter B. S. 231 u. f. 4te Aufl.) — Aus Diderots Abhandlung über die dramatiſche Dichtkunſt, hinter ſeinem Hausvater, was über den Unterſchied in der Anordnung zwiſchen ernſthaften und luſtigen Komödien, über die, aus Verſchiedenheit des Genies, entſpringende Verſchiedenheit, in dieſer Anordnung, über den Vorzug derſelben vor bloßen Tiraden, u. d. m. (Th. 2. S. 189 u. f. ſ. Theaters in der 2ten Auflage der deutſchen Ueberſ.) bemerkt worden iſt; — aus Home's Elements of Criticiſm, ein Theil des 22ten Kap. (S. 383) und ein Theil des 23ten, (4te Ausg. von 1769, 2 B.) — aus der Art de la Comedie, von Cailhava, die Kapitel, de l'Action, du nœud, des Incidens (VIII. S. 165. 1 B.) des Scenes (XII. 223. ebend.) de la liaiſon des ſcenes (XIII. 250. ebend.) des Actes (XV. 274. ebend.) de l'entreacte (XVI. 289. ebend.) de la gradation (XIX. 341. ebend.) de l'unité de fable ou d'action (S. 359. ebend.) ein Theil des Kapitels de l'interêt (S. 389) des Kapitels des ſurpriſes (S. 501) des Kap. de la cataſtrophe ou du Denouement (XXXI. 502) und aus dem zweyten Bande, das Kap. des pièces d'intrigue en general (X. 123) de l'action dans les pièces à caractère (XXXIX. S. 448) du denouement des pièces à caractère (XL. 468) des Epiſodes, manière de les lier aux caractères principaux, et de placer les caractères acceſſoires, u. a. m. — —

Von der **Anordnung der epiſchen Handlung** wird am ausführlichſten in dem Traité du poeme epique des Boſſu, in dem 6 und 7ten Kap. des erſten, und im 5 — 15ten Kap. des 2ten Buches gehandelt. — Wie das, was Batteux (Einleit. in die ſch. Wiſſ. 2ter Th. S. 120 u. f.) darüber ſagt, mißverſtanden werden könne, begreife ich nicht gut; denn hiſtoriſche und dichteriſche Zeitfolge und Ordnung ſind, und müſſen (ſehr wenige einzele Fälle abgerechnet) immer und ewig verſchieden bleiben. Uebrigens findet ſich im Batteux (ebend. S. 160) noch ein hier einſchlagendes Kap. über die Anordnung der Sachen in der Iliade. —

Was die **Anordnung einer Rede** überhaupt anbetrift: ſo hätte H. Sulzer vielleicht hier, oder vorher, wo er zu der Anordnung in den **redenden Künſten** übergieng, **Anordnung der Worte in Abſicht auf Bedeutung und Schall,** welche gewöhnlich auch unter dem Nahmen, Compoſition, begriffen wird, und um deſto eher beſonders behandeln ſollen, da ſie nur zu ſehr von den Neuern, und beſonders von uns Deutſchen, vernachläſſigt wird, und die Sache ſelbſt ſich nicht in den, dahin einſchlagenden Artikeln, als Styl, Ausdruck, Figur u. d. m. gehörig zur Anſchauung bringen läßt. Wie wichtig ſie den Griechen geweſen, beweißt das Werk des Dionyſius von Halikarnaß (περι συνθεσεως ὀνοματῶν im 2ten Th. ſ. W. Ed. Hudſ. S. 1. und, unter andern, einzeln herausgegeben von Jac. Upton, Lond. 1702. 8.) über welches ſich unter andern, in dem 2 und 3ten Th. des Origin and progreſs of language (Lond. 1775. 8.) ganz gute Bemerkungen finden. — Von beſondern Werken, oder Abhandlungen der Neuern, weiß ich nur aus J. Lawſons Lectures concerning Oratory, Lond. 1759. 8. die 14te anzuführen. Auch ſchlägt das Werk des J. Ogilvie: Philoſophical and critical obſervations on the nature, characters and various ſpecies of Compoſition, Lond. 1774. 8. 2 B. in dieſe Materie, im Ganzen, in ſo fern ein, als es von dem Style überhaupt handelt, ob es gleich auch hierüber nicht ſehr viel Befriedigendes enthält. — — Von der **Anordnung der Materie, oder der Gedanken,** in Rückſicht auf öffentliche Rede, haben, in eigenen Schriften, beſonders behandelt, **Hermogenes** (περὶ στασεων, einzeln herausgegeben mit Erläuterungen von Joh. Sturm, Strasburg 1570. 8.) eben dieſer Sturm (Partition. dialectic. Lib. IV. Argent. 1576. 8.) Marc Borhorn (Ideae oration. Lipſ. 1661. 8.) u. a. m. — Als ein Theil der Redekunſt hat dieſe Materie natürlich ihren Platz in allen Anweiſungen dazu, und in allen Abhandlungen finden müſſen; ſo handelt Cicero (oder, wer der Verf. der vier Bücher an den Herennius ſeyn mag) davon in dem 9ten und 10ten Kap. des 3ten Buches dieſes Werkes (Op. Vol. 1. S. 64. Ed. Ern.) und im 2ten der Bücher de Oratore, 76. (ebend. S. 418 u. f.) — der Verf. der principes pour la lecture des Orateurs, Par. 1753. 8. 3 B. d. Hamb. 1757. 8. (in dem ganzen vierten Buche) — der vorerwähnte Lawſon, in der 20ten u. f. Vorleſung (mit bloßer Rückſicht auf Kanzelberedſamkeit) — Prieſtley in dem zweyten Theile ſeiner Vorleſungen über Redekunſt und Kritik (6 — 10te Vorleſ. S. 33 u. f. der d. Ueberſ.) — Hugh Blair, in ſ. Lectures on Rhet. and belles lettres (XXXI. 2 B. S. 156) — Batteux in ſ. Einleitung in die ſch. Wiſſenſch. (4ter B. S. 156 u. f.) — Condillac, in ſ. Unterricht aller Wiſſenſchaften (2ter Theil, 3tes und 4tes Buch S. 388. der deutſchen Ueberſ. Bern 1777) — und, damit ich doch wenigſtens eines Deutſchen gedenke, Gottſched im Xten Hauptſt. ſ. ausführlichen Redekunſt (S. 226. der 3ten Aufl.) u. a. m. — Allein alle dieſe Schriftſteller, den H. Sulzer mit innbegriffen, haben ſich, den einzigen Prieſtley, und zum Theil den Hrn. Condillac, abgerechnet, mehr oder weniger, auf eigentliche öffentliche Reden eingeſchränkt, und nicht die mindeſte Rückſicht auf die Kunſt der Compoſition in andern Arten von Schriften, ſo wenig ſie auch gekannt iſt, und ſo ſehr ſie auch vernachläßigt wird, genommen. Auch iſt mir kein Schriftſteller bekannt, der dieſe Materie im weiteſten Umfange behandelt hätte. Von den Vorzügen der einen vor der andern (der Meth. initiativae vor der magiſtralis) und von ihren Eigenſchaften, handelt Baco in ſ. Werke de Augment. ſcientiar. (Lib. V. cap. 2. S.) — und H. Engel ausführlicher in ſ. Schrift über Handlung, Geſpräch und Erzählung (N. Bibl. der ſch. Wiſſ. 16. 179 u. f.) wo auch Leſſings Vortreflichkeit in der Kunſt der Compoſition (die ſchon in der Allg. Bibl. 10. bey Gelegenheit des Laocoon, ſehr gut ins Licht geſetzt war) ihr gebührendes Lob erhält. Ueberhaupt dürfte

das Studium der letztern Schriften dieſes wirklich großen Mannes vielleicht die lehrreichſte Anweiſung zur Kunſt der Compoſition geben. — —

Anrede.

(Redende Künſte.)

Eine Figur, deren ſich ſowohl Redner, als Dichter bedienen, ihren Vorſtellungen neue Kraft zu geben. Dieſe Figur beſteht eigentlich darin, daß die Rede plötzlich ihre Wendung verläßt, und mitten in einer Erzählung, oder Betrachtung, voll Affekt eine Perſon anredet. Sie iſt von den Griechen apoſtrophe, welches Wegwendung bedeutet, genennt worden; weil in gerichtlichen Reden durch dieſe Figur die Rede von dem Richter abgewandt und an eine andre Perſon gerichtet wird. Bey folgender Stelle in Virgils Beſchreibung von Italien:

> Haec genus acre virûm, Marſos pubemque Sabellam
> Aſſuetumque malo Ligurem Volſcoſque verutos
> Extulit: haec Decios, Marios, magnoſque Camillos,
> Scipiadas duros bello, et *te maxime Caeſar!* *)

empfindet man bey der, in den letzten Worten liegenden Anrede, einen Schlag, der plötzlich die Aufmerkſamkeit aufs neue reizt.

Die Anrede würket überhaupt ſchnell und ſtark; aber ihre Würkung iſt nach des Redners oder Dichters Abſicht ſehr verſchieden. Sie kann Mitleiden, Zorn, Verachtung, und jeden andern Affekt erweken. Sie muß aber ſparſam gebraucht werden, damit ſie ihre Kraft nicht verliere.

* *

Wenn, und wo die Apoſtrophe natürlich, daß ſie nicht immer gerade an eine Perſon gerichtet iſt, u. d. m. lehrt, unter Mehrern, Home, in den Elements of Criticism (Ch. XX. Sect. 2. im 2 B. S. 255. Ausg. von 1769.) —

*) Georg. L. II. 167.

Anſatz.

(Muſik.)

Mit dieſem Kunſtwort bezeichnet man insbeſondere die Art, wie der Flötenſpieler die Flöte an den Mund ſetzet, und die Lippen beym Blaſen bildet. Der Ton wird durch den Anſatz voll oder mager, lieblich oder rauh; ſo daß der Anſatz als ein wichtiger Theil des guten Flötenſpielens muß angeſehen werden. Quanz hat deßwegen in ſeinem Verſuch über das Flötenſpielen in dem Hauptſtüke weitläuftig davon gehandelt. Es iſt zwar verſchiedenes in ſeiner Lehre vom Anſatz, worüber ihm von Kennern widerſprochen worden; beſonders ſcheinet das, was die Stärke und Schwäche der Luft betrifft, unrichtig. Deſſen ungeachtet wird ſich ein Liebhaber vieles daraus zu Nutze machen können.

Anſchlag.

(Baukunſt.)

Iſt in der Verkleidung, oder an den Gewänden der Thüren der Falz, an welchem die zugeſchloſſene Thür anliegt. An den Schwellen macht man nicht gern einen Anſchlag, aus Beſorgung, man möchte im Heraus- oder Hereingehen, mit dem Fuß daran ſtoßen. Aber um den Windzug zu verhüten, ſollten wenigſtens die äußerſten Thüren an den Schwellen einen Anſchlag haben, der aber nicht über drey Viertel Zoll hoch ſeyn muß.

Anſchlag nennt man auch die, dem Bau vorhergehende Berechnung der Koſten deſſelben. Es iſt ein nothwendiger und wichtiger Theil der, einem Baumeiſter nöthigen, Kenntniß,

niß, daß er richtige Anſchläge zu machen wiſſe. Mancher Bau iſt deßwegen unvollendet geblieben, weil er größere Summen gekoſtet hat, als man geglaubt hatte. Wenn ein Anſchlag ſo richtig gemacht iſt, als nur möglich ſcheinet, ſo thut man doch wol, ſich auf ein Drittel deſſelben mehr gefaßt zu machen.

Anſchlagende Noten.

Werden in einem Tonſtük diejenigen Noten oder Töne genennt, auf welche ein Accent geſetzt wird; ſie werden den durchgehenden, die ohne allen Accent vorgetragen werden, entgegengeſetzt. Alſo ſind ordentlicher Weiſe alle Töne, die in die guten Zeiten des Takts fallen, anſchlagend.*) In vielen zu einer Figur verbundenen Noten iſt die erſte, dritte, fünfte, eine anſchlagende, die andern ſind durchgehende Noten.**)

Nur die anſchlagenden Töne werden zur Harmonie gerechnet, und in der Fortſchreitung derſelben in Betrachtung gezogen, weil die durchgehenden Töne, ſowol wegen ihrer geſchwinden Bewegung, als wegen des Mangels an Nachdruk, keinen merklichen Einfluß auf die Harmonie haben.

*) S. Zeiten.
**) S. Durchgang.

Anſehen.
(Schöne Künſte.)

Der Charakter der äußerlichen Form einer Sache. Man ſagt von einem Gebäude, es habe ein gutes oder ſchlechtes, ein edles oder gemeines Anſehen. Bey Perſonen iſt das Anſehen das, was in der franzöſiſchen Sprache Air genennt wird. Es entſteht aus dem Ganzen der Form, und iſt von dem Charakter, der aus einzeln Theilen entſteht, verſchieden. Das Geſicht eines Menſchen zeiget bisweilen einen andern Charakter, als derjenige iſt, den ſeine ganze Perſon ausdrükt.

Da die unbelebten Formen an einem andern Orte betrachtet worden ſind;*) ſo iſt hier die Rede blos von der menſchlichen Geſtalt, in ſo fern ihr Anſehen ein Gegenſtand der Kunſt iſt. Für den Mahler, den Bildhauer und den Schauſpieler, iſt das Studium des Anſehens der wichtigſte Theil der Kunſt; dem Redner und dem epiſchen Dichter, iſt ſelbiges unentbehrlich.

Schon an ſich ſelbſt betrachtet, iſt das Anſehen ein wichtiger Gegenſtand der Künſte; weil es eine ſehr merkwürdige Sache iſt, Eigenſchaften eines denkenden und empfindenden Weſens, in körperlichen Formen zu entdeken.**) Alſo kann der Künſtler, dem es gelinget einen Gemüthscharakter, oder auch nur einen vorübergehenden Gemüthszuſtand, durch das Anſehen der Perſonen genau abzubilden, gewiſſe Rechnung auf unſern Beyfall machen. Selbſt die bäuriſchen Figuren eines Brauers, Teiniers oder Oſtade, und der von Hogarth gezeichnete Pöbel, †) erweken einigermaßen Bewundrung; auch würde ein Schauſpiel, in welchem jede Perſon durch ihr Anſehen ihren Charakter, oder ihren Gemüthszuſtand, beſtimmt zu erkennen gäbe, ſchon allein dadurch gefallen.

Weit wichtiger wird die Würkung des Anſehens in Werken, die auf etwas höheres, als die bloße Beluſtigung iſt, abzielen. Wir werden für oder wider Perſonen, Handlungen und Geſinnungen, durch das äußerliche Anſehen, mit unwiderſtehlicher Kraft eingenommen. So wird uns Therſites ſchon durch ſein Anſehen verächt-

*) S. Form.
**) S. Aehnlichkeit.
†) S. Hog. Kupfer zu Buttlers Hudibras.

verächtlich, ehe er noch etwas gethan oder geredet hat.

Der Künſtler alſo, der dieſen Theil der Kunſt in ſeiner Gewalt hat, iſt Meiſter über unſre Empfindungen. Die höchſte Würkung der Kunſt liegt in dieſem Theile. Man ſehe, in welche Entzükung Winkelmann über das Anſehen eines bloßen Rumpfs gerāth, und erkenne daraus die Wichtigkeit des Anſehens.

Es iſt aber nur den größten Künſtlern gegeben, hierin glüklich zu ſeyn; Regeln wären hier vollkommen unnütze, wo das Genie allein würken muß. Das einzige was man hierüber ſagen kann, wenn man dem Künſtler das Studium der Natur empfiehlt, hilft ihm doch nichts, wenn er nicht eine höchſt empfindliche Seele hat, die ſich mit der größten Leichtigkeit gänzlich in jeden Zuſtand ſetzen, und ihrem Körper jede Geſtalt geben kann. Man trifft bisweilen Menſchen von ſehr mittelmäſſigen Gaben an, die mit der größten Leichtigkeit das Anſehen jeder Perſon annehmen. Dieſe ſind gebohrne Schauſpieler.

Doch iſt nicht zu zweifeln, daß nicht einige fleißige Uebung auch mittelmäßige Anlagen zu dieſem Talent, merklich verſtärken ſollte. Der Künſtler, den eine genaue Aufmerkſamkeit auf das Anſehen überall begleitet; der alle Claſſen der Menſchen, der viele Völker geſehen, und nicht blos ins Auge, ſondern feſt in die Einbildungskraft gefaßt hat, wird darin nicht ganz unglüklich ſeyn; zumal wenn er ſich unaufhörlich übet, ſich ſelbſt in jeden Gemüthszuſtand zu ſetzen. Die Einbildungskraft will, wie alle andre Fähigkeiten, beſtändig geübet ſeyn.

Der Ausdruk des Anſehens, den der epiſche Dichter in ſeiner Gewalt haben muß, iſt vielleicht das ſchwerſte ſeiner Kunſt. Da ihm nicht erlaubt iſt, in Beſchreibung des Anſehens umſtändlich zu ſeyn, ſo muß er mit wenig Zügen ſehr viel auszudrüken wiſſen.

Dem Redner iſt die Kunſt, ſich jede Art des Anſehens zu geben, von der höchſten Wichtigkeit. Denn dadurch wird er beredter, als durch die Rede ſelbſt. Wir empfehlen dem angehenden Redner dasjenige fleißig zu erwegen, was über die Wichtigkeit der Faſſung iſt erinnert worden.*) Er muß aber ſo gut, als der Schauſpieler, ein Proteus oder ein Ulyſſes ſeyn, der alle Geſtalten anzunehmen weiß. Denn mitten in der Rede muß er, ſo oft er den Ton oder die Materie ändert, auch das, ſich dazu ſchikende, Anſehen annehmen.

* *

Wie der Dichter das, häßliche oder ſchöne, Anſehen gebrauchen könne, um, was er die Perſonen ſagen oder thun läßt, zu verſtärken, oder zu ſchwächen, hat Leſſing (Laocoon S. 236) an ein paar vortreflichen Beyſpielen aus dem Shakeſpear, — ſo wie an mehrern Stellen dieſes Werkes gezeigt, wie der Dichter es anzufangen habe, um das Anſehen ſeiner Perſonen anſchaulich und wirkſam darzuſtellen. — Wie der Dichter es anzufangen habe, um Zuſtände des Geiſtes, durch Züge des Anſehens, durch äußere Zeichen, anſchaulich zu machen, hat Hr. Engel, in den Anfangsgründen einer Theorie der Dichtungsarten (S. 192 u. f.) in vortreflich gewählten Beyſpielen gelehrt. — — Was das Anſehen, in Rückſicht auf bildende Künſte, anbetrift: ſo iſt es natürlich, daß, da dieſe nur durch das Anſehen den Zuſtand des Geiſtes darzuſtellen vermögen, die Künſtler, wofern ſie überall Seele ſchildern wollen, es nicht genug, aber verbunden mit dem Studio des innern Charakters ſelbſt ſtudiren können; vielleicht hätte H. Sulzer aber dieſe wichtige Lehre anſchaulicher und intereſſanter gemacht, wenn er, in einzeln, individuellen, aus

*) S. Faſſung.

aus einzeln Gemählden, oder Statuen, genommenen Beyſpielen, gezeigt hätte, wo, und wo nicht, Künſtler den Gemüthszuſtand durch das Anſehen glücklich geſchildert haben? Da dieſe ganze Sache eigentlich zu dem Art. **Ausdruck** gehört: ſo werden in den Notizen zu dieſem Artikel diejenigen Werke angeführt werden, worin dieſe Materie weitläuftiger behandelt iſt. — Ueber das, von dem Redner anzunehmende Anſehen iſt, aus den, bey dem Art. **Anſtand** angeführten Werken, vorzüglich die Stelle aus dem Cicero (de Orat. III. 56. Op. Vol. 1. p. 494. Ed. Ern.) nachzuleſen. — Uebrigens ſcheint mir der Artikel zu denjenigen zu gehören, welche entweder gar nicht, oder doch nur durch zu viele Nachweiſungen zur Vollkommenheit zu bringen ſind. Selbſt das Wort, **Anſehen**, wenn es, wie hier, ohne alles Beywort gebraucht wird, führt ſchon auf einen andern Begriff, als ihm hier untergelegt worden iſt. —

Anſetzung der Finger.

(Muſik.)

Die Art auf den verſchiedenen Inſtrumenten der Muſik, auf denen die Töne durch die Anſetzung der Finger ihre Höhe und Tiefe bekommen, die Finger zu brauchen. Auf dem Clavier, der Orgel, der Violine, der Flöte, Hoboe, iſt die Anſetzung der Finger eine wichtige Sache, ſowol um recht rein, als mit der gehörigen Fertigkeit, zu ſpielen.

Es iſt daher ein ſehr nöthiges Stük zu dem richtigen und vollkommenen Spielen, daß man ſich die beſte Anſetzung der Finger angewöhne. Jedes Inſtrument erfodert darin beſondere Regeln, die man nur von den größten Meiſtern in der Ausübung erwarten kann. Quanz hat in ſeiner Anleitung zum Flötenſpielen ſeine Methode vorgetragen, und Bach in ſeiner Anweiſung zum Clavierſpielen hat daſſelbe in Abſicht auf dieſes Inſtrument gethan, wozu lange vor ihm der ehemalige Organiſt des Königs von Frankreich Couperin ihm vorgearbeitet hat.*) Es iſt uns unbekannt, ob jemand den Liebhabern andrer Inſtrumente denſelben Dienſt geleiſtet habe oder nicht.

Anfänger in der Muſik, haben um ſo viel ſorgfältiger darauf zu ſehen, ſich die beſte Anſetzung der Finger anzugewöhnen, als es ſehr ſchwer iſt die einmal angenommene Art, wenn man ſie unbequem findet, wieder abzulegen. Daher diejenigen, welche ſich zu einer ſchlechten Anſetzung gewöhnt haben, ſelten alle Stüke mit vollkommener Fertigkeit ſpielen können.

*) L'Art de toucher le clavecin par Mr. Couperin, à Paris 1717.

Anſtand.

(Redekunſt.)

Die Uebereinſtimmung der Stellung, der Gebehrden und der Stimme des Redners in einer Rede von gemäßigtem Inhalt, mit dem Charakter der Rede. Der Anſtand hat blos in dem gemäßigten Inhalt ſtatt; denn wo dieſer heftig iſt, und ſtarke Leidenſchaften zum Grunde hat, daß der Vortrag feurig wird: da wird der vollkommenſten Uebereinſtimmung des Vortrags mit dem Inhalt niemals der Name des Anſtandes gegeben. Er bleibet dem geſetzten Weſen und einer ruhigen Gemüthsverfaſſung eigen.

In einer Rede von ernſthaftem Inhalt zeiget ſich der Anſtand in einer ernſthaften und ruhigen Stellung, in mäßigen Bewegungen, einer männlichen und etwas langſamen Stimme, und einer geraden Kopfſtellung und etwas niedergezogenen Augenbrahmen. Iſt der Inhalt vergnügt, aber von gemäßigter Freude; ſo beſtehet der Anſtand in einer mäßig muntern Stellung, in ange-

angenehmen und ſanften Bewegungen des Körpers, in einem etwas mehr aufgerichteten Kopf, offenen und fröhlichen Bliken, und einer angenehmen hellen Stimme. Ueberhaupt ſind Beſcheidenheit, Mäßigung der Stimme und aller Bewegungen, die weſentlichſten Stüke des Anſtandes: hingegen hebt alles weit getriebene und heftige den Anſtand auf. Eine ſtille Größe, die uns beſtändig in einer ruhigen Faſſung läßt, und alle Aufmerkſamkeit, ohne die geringſte Zerſtreuung, auf das Weſen der Sache heftet, machet die Vollkommenheit des Anſtandes aus.

Daß der Anſtand eine große Kraft auf die Gemüther der Zuhörer habe, iſt eine bekannte Sache; aber ſie wird nicht allemal in genugſame Ueberlegung gezogen. Der Mangel deſſelben vermindert die Würkung der Rede ſo ſehr, daß er ſie beynahe ganz aufhebt.

Eines der vornehmſten Mittel, den Anſtand im Reden zu erreichen, iſt die Sicherheit des Redners. Wenn er ſeine Rede mit der beſten Sorgfalt ſo ausgearbeitet hat, daß er ſich ihrer verſichern kann: ſo erwekt dieſes ein Zutrauen auf ſeinen Vortrag; dieſes aber überhebt ihn aller ängſtlichen Beſtrebung; es läßt ſeine Seele in der Ruhe, die dem Anſtand weſentlich iſt. Wenn aber der Redner in die Stärke ſeiner Vorſtellungen ein Mißtrauen ſetzet, alsdenn ſucht er die ihr mangelnde Kraft durch den Vortrag zu erſetzen; er will mit Stimme und Gebehrden die Würkung erzwingen, und verlieret darüber den Anſtand.

Der Redner bedenke allemal, daß die Hauptſache der Rede in der Materie liegt, und daß der Vortrag ſie nur verſtärkt, aber ihren Mangel niemals erſetzet. Deßwegen vermeide er die unnützen Beſtrebungen, ſeinen Worten durch den Vortrag eine Kraft zu geben, die ihnen mangelt. Der Pantomime, der kein ander Mittel hat, verſtändlich zu ſeyn, als die Gebehrden, muß darin die ganze Kraft der Vorſtellung ſetzen; der Redner aber muß dadurch eine ſchon vorhandene Kraft blos unterſtützen.

Große Fehler gegen den Anſtand ſind, eine übertriebene Stimme auf einer Seite, und eine ganz nachläßige auf der andern; ein zu ſchneller Vortrag ſchadet ihm mehr, als wenn er zu langſam iſt. Am allermeiſten aber ſchadet ihm die Unbeſcheidenheit des Redners, wenn er ſeine Zuhörer mit dreiſten Blicken gleichſam muſtert, oder zu ſeiner Bewundrung auffodert; wenn er einen zu freyen oder gar kühnen Ton annimmt. Der Anſtand will, daß der Redner ſeine Sache, und nicht ſeine Perſon ſehen laſſe; daß er beſcheiden und gerade vor ſich hin ſehe, und wenn es nöthig iſt, ſich ſanft und beſcheiden gegen eine andre Seite hinwende. Doch muß er auch nicht zaghaft ſeyn, ſondern ein mäßiges Zutrauen in ſeine Vorſtellungen von ſich bliken laſſen. Er muß ſeine Zuhörer als eine Verſammlung anſehen, welcher er Hochachtung ſchuldig iſt, aber nicht als unerbittliche Richter, die ihn ungehört verurtheilen.

Ein angehender Redner, der dieſes wol und ernſtlich überlegt, wird bald zu einem gewiſſen Anſtand in ſeinem Vortrage kommen. Aber die Vollkommenheit deſſelben iſt vielleicht der ſchwerſte Theil deſſen, was zum Vortrage gehört.

* *

Von dem Anſtande, als einem Theile der redneriſchen Action, wird in allen, über dieſe Materie geſchriebenen Werken, gehandelt. Auſſer dem, was Cicero (de Orat. III. 56 u. f. Op. V. I. p. 494. Ed. Ern.) und Quintilian (Lib. XI. 3. S. 560. Ed. G.) davon ſagen, ſind mir folgende, über dieſe Materie überhaupt abgefaßte Schriften (die ich lieber hier, bey

bey dem erſten dahin einſchlagenden, als bey den ſpätern Artikeln Gebehrde, Vortrag, Stellung, u. d. m. anführen will) bekannt: Lud. Creſollii . . . de perfecta oratoris actione et pronuntiatione, Lib. III. Lut. 1720. 4. — Traité de l'action de l'orateur, par Mr. Conrart (Michel le Faucheur) Par. 1657. 12. Lyon 1686. 12. ins Lat. überſ. von Melch. Smid, mit Hinzufügung deſſen, was ſich darüber in Cicero und Quintilian befindet, Helmſt. 1690. 4. deutſch, Jena 1709. 12. — Paul Overbeck, de actionis oratoriae neceſſitate et praeſtantia, Regiom. 1696. 4. — Pet. Francii, Eloquentiae exterioris, Spec. II. Amſtel. 1700. 8. — I. G. Bergeri, Diatribe hiſtorica de hypocriſi oratoria, ſeu eloquentia corporis, Vitteb. 1723. 4. — Joh. Fr. Löwens Grundſätze von der Beredſamkeit des Leibes, Hamb. 1755. 8. — L'eloquence du corps, ou l'action du predicateur, Par. 1762. 12. — An Eſſay towards pointing out, in a ſhort and plain method, the eloquence and Action proper for the pulpit, Lond. 1765. 8. — — Gelegentlich wird, in mehrern Anweiſungen zur Redekunſt davon gehandelt, wie z. B. im Gottſched (im 18ten Hauptſt. S. 382. 3te Aufl.) — in den Principes pour la lecture des orateurs, Par. 1753. 8. 3 B. (im 6ten Buche derſelben) — in der Art of ſpeaking, Lond. 1762 und 1773. 8. findet ſich ein Eſſay, in which are given rules for expreſſing properly the principal paſſions and humor which occur in . . . public ſpeaking. — — in Lawſons Vorleſungen (in der zwey und zwanzigſten, S. 260 u. f. der deutſchen Ueberſ.) u. a. m. —

Anſtändig.

(Schöne Künſte.)

Die Uebereinſtimmung des Zufälligen in ſittlichen Dingen, mit dem Weſentlichen derſelben. Jede Uebereinſtimmung des Zufälligen mit dem Weſentlichen iſt eine nothwendige Eigenſchaft der Werke des Geſchmaks; ſie vermehrt ihre Vollkommenheit, und das Gegentheil hat allemal etwas unangenehmes: in ſittlichen Dingen aber iſt dieſe Uebereinſtimmung um ſo viel nothwendiger, da das Gegentheil anſtößig iſt. Es iſt darin, was das Uebliche (il coſtume) in den Gebräuchen und Moden iſt. Die Fehler gegen das Uebliche ſtreiten gegen die zufällige Wahrheit unſrer Vorſtellungen; aber die Fehler gegen das Anſtändige beleidigen unſre Empfindungen, und ſind darum um ſo viel wichtiger. Der Mahler, welcher bey der Einſetzung des Abendmahls unter der Tafel einen Hund und eine Katze vorſtellt, die ſich um einen Knochen zanken, erweckt zufällige Empfindungen, welche der Ernſthaftigkeit der Hauptſache ganz zuwider ſind und ſehr anſtößig werden. Eben ſo anſtößig iſt es, wenn bey ernſthaften Handlungen, Perſonen von poſſirlichem Weſen, Kinder die mit Hunden ſpielen, oder dieſe Thiere, welche die Scene verunreinigen, mit eingeführt werden; wie dieſes vielfältig von unbedachtſamen Mahlern geſchehen iſt.

Ungeachtet dergleichen Fehler gegen das Anſtändige meiſtentheils von den Mahlern begangen werden, ſo ſind die andern Künſte gar nicht frey davon. In der Baukunſt ſieht man oft chriſtliche Tempel mit Zierrathen des heidniſchen Gottesdienſtes, oder Häuſer gemeiner Menſchen mit Tropheen behangen; Gebäude von einem ernſthaften Charakter, mit Verzierungen der ausſchweifendſten und wollüſtigſten Einbildungskraft. Auch große Dichter fallen bisweilen in dieſen Fehler. Ein Beyſpiel davon giebt uns Milton, der dem erhabenſten Weſen eine Sprache in den Mund legt, die einem finſtern Schultheologen beſſer anſtünde, wie Pope ſehr richtig angemerkt hat. Von

dem Unanſtändigen der geiſtlichen Redner, ſowol in Sachen, als in Worten und dem ganzen Vortrag, bedürfen wir keiner Beyſpiele, deren eine Menge jedem Menſchen von Geſchmak bekannt ſeyn müſſen.

Das Anſtändige wird nicht blos durch Vermeidung des Unanſtändigen erhalten, obgleich auch hier die Anmerkung des Horaz gilt:

Virtus eſt vitio caruiſſe.

Es muß ſich durch Einmiſchung ſo vollkommen übereinſtimmender Zufälligkeiten bemerken laſſen, daß die Würkung deſſelben lebhaft empfunden wird.

Dieſes geſchieht, wenn durch das Zufällige die Würkung des weſentlichen verſtärkt wird, welches die bloße Vermeidung des Unanſtändigen niemals thut. Einen ſolchen Erfolg hat es, wenn es dem Künſtler gelingt, durch das Zufällige eine unerwartete Empfindung zu erweken, die mit der, worauf das Weſentliche geht, übereinſtimmt; denn dadurch bekommt unſre Aufmerkſamkeit einen neuen Stoß, welcher uns das Ganze lebhafter macht. Eine ſolche Würkung thut ein zufälliger Umſtand in einem Gemählde von Raphael, welches die Anbetung des Heilandes von den Hirten vorſtellt. Einer dieſer geringen, dem Anſehen nach der einfältigſte und ſchlechteſte, welcher ſich kaum getraut nahe heran zu treten, bezeuget ſeine Ehrfurcht dadurch, daß er ſeine Mütze abnimmt. Dieſes iſt vielleicht gegen das Uebliche; aber für dieſe Perſonen von der größten Anſtändigkeit, und thut die beſte Würkung auf das Ganze.

So wiſſen Künſtler von glüklichem Genie und gründlicher Beurtheilung dem Weſentlichen zufällige Dinge an die Seite zu ſetzen, durch welche ſie den Ausdruk verſtärken, indem ſie das höchſt Anſtändige dabey beobachten.

Einige Neuere haben an den Alten manches unanſtändig gefunden, was keinem von den Alten anſtößig geweſen. Das heftige Betragen einiger Helden der Ilias gegen andere, ſcheinet vielen unanſtändig, weil ſie es nach unſern Sitten, nicht nach den Sitten jener Helden beurtheilen. Eben dieſes Urtheil muß man von der höchſt unanſtändig ſcheinenden Vermahnung des Neſtors fällen, die wir in dem Artikel über die Alten angeführt haben. Es ſtreitet keinesweges gegen die Art der Sitten, welche durch die ganze Ilias zum Grund aller Vorſtellung gelegt worden. Das Betragen des Herkules in dem Trauerſpiel des Euripides Alceſtis, da er in dem Hauſe des Adraſtus, zu der Zeit da dieſer in der höchſten Trauer war,* munter zecht, iſt nicht ganz anſtändig, wiewol doch verſchiedenes zu deſſen Vertheidigung kann geſagt werden.

Nur Künſtler von großem Verſtand erreichen das Anſtändige überall; denn das bloße Genie iſt dazu nicht hinreichend. Homer iſt der größte Meiſter darin. Vermuthlich iſt es deßwegen, daß Horaz ihn denjenigen nennt, qui nil molitur inepte. Denn in Wahrheit, man findet bey der unendlichen Menge der Gegenſtände, die er beſchreibt, nicht nur nichts unanſtändiges; ſondern alles, bis auf die kleinſten Nebenumſtände, iſt immer ſo, wie es ſeyn mußte. Dieſes gehört unſtreitig mit zum Höchſten der Kunſt. Und da eine ſtarke Beurtheilungskraft vielleicht ſeltener iſt, als ein ſtarkes Genie: ſo iſt die völlige Beobachtung des Anſtändigen in Werken der Kunſt ſeltener, als irgend eine andre gute Eigenſchaft derſelben.

* *

Etwas weniges von dem, was dieſem Artikel fehlt, iſt in dem 10ten Kap. von Home's Elements of Criticism (Vol. 1. S. 339

S. 330 u. f. Ausg. von 1769) und in Hrn. Riedels Theorie der ſch. K. und W. in dem XIIII. Abſchnitt (S. 242) zu finden. — Uebrigens ſcheint H. Sulzer durch die angenommene Erklärung der Schule von dem Anſtändigen, verleitet worden zu ſeyn, Dinge für zufällig zu erklären, die dieſes, in Rückſicht auf den bloßen Begriff von der Sache, bey welcher er ſie als zufällig angiebt, oder auf die Eräugnung derſelben in der wirklichen Welt, freylich ſeyn, die hier freylich wegfallen oder bleiben, ſo, oder anders ſeyn können, welche aber in der Kunſt keinesweges mehr zufällig ſind. Die Gründe dieſer Behauptung liegen in dem Begriffe von Kunſtwerk, welcher dem H. S. vielleicht nicht bey Ausarbeitung eines jeden Artikels, ganz gegenwärtig geweſen iſt; aber bis auf welchen die Sache zurück zu führen, mir der Raum nicht erlaubt. An einem Beyſpiele will ich indeſſen die Richtigkeit der obigen Bemerkung zeigen. H. Sulzer ſtellt den, bey der Anbetung der Hirten von Raphael, in der Entfernung befindlichen, einfältigen Hirten, welcher ſeine Ehrfurcht, durch Abnehmung ſeiner Mütze, bezeugt, als **zufällig** dar; und allerdings läßt ſich eine Hirten-Anbetung in abſtracto denken, und kann auch eine ſolche Anbetung in der Natur ſich eräugnet haben, ohne daß dieſer Hirte, und auf ſolche Art, dabey gegenwärtig geweſen wäre; allerdings erfordert die Begebenheit allein dieſen Hirten nicht; er kann wegfallen, oder da bleiben; allein, welcher große Künſtler, oder Dichter, ſtellt denn dar, blos um darzuſtellen? Welchem iſt denn Darſtellung Zweck? Und nicht vielmehr Mittel? Mittel, alle die Vorſtellungen und Empfindungen zu erwecken, welche eine ſolche Begebenheit in der Natur erwecken kann? — Hierauf arbeitet er los; dieſes iſt ſein Zweck; und dieſen Zweck kann er nicht erreichen, ohne ſein Werk der Wahrheit, der wahren Natur ſo nahe, als möglich, zu bringen, ohne ihm den höchſten Grad der Täuſchung zu geben, ohne es ſo individuel, als möglich, zu machen. Kein Ding in der Natur eräugnet ſich aber, ohne daß nicht Umſtände es begleiteten, welche, in Rückſicht auf die Eräugnung, oder auf das Ding ſelbſt, freylich gleichgültig ſind, welche freylich, dieſen unbeſchadet, da ſeyn, oder wegbleiben könnten, und welche, in ſo fern alſo, **zufällig** heißen, die aber auch ſchon in der Natur die Wirkung deſſelben modificiren und beſtimmen. Ein und derſelbe Baum, allein, oder mit mehrern, mit gleichartigen, oder mit ungleichartigen, auf dieſe oder auf jene Art mit ihnen gepaart, ſo, oder anders beleuchtet, auf einer dürren Haide, oder auf einer blühenden Wieſe befindlich, u. ſ. w. wirkt jedesmahl anders auf den Beſchauer; und, obgleich die eigentlich anbetenden Hirten, **allein, und für ſich betrachtet**, vermittelſt des Daſeyns dieſes Blöden und Einfältigern, keinen **andern** Eindruck machen, nicht **anders** wirken: ſo wirken ſie, vermittelſt deſſelben, doch **tiefer**; das **heißt**: ſo ſcheint das Gemählde um deſto ehe die wahre Begebenheit darzuſtellen. Dieſer Hirte iſt alſo, für das **Künſtler**-Ganze, keinesweges zufällig, kann keinesweges wegfallen oder dableiben, ſo wenig er auch zu dem **Natur**-Ganzen der Begebenheit erforderlich iſt; er iſt, zur Wirkung des erſtern ſchlechterdings nothwendig, folglich ſehr **weſentlich**. Ohne ihn hätte das Gemählde nicht das Anſehn der Wahrheit, welches gegenwärtig es hat; blos **anſtändig** aber wird es dadurch gar nicht. Man ſieht leicht, wohin dieſes weiter führt, und daß dadurch keinesweges unſchicklich gewählte Nebenumſtände, wie die eben in dieſem Artikel angeführten Hund und Katze ſind, in Schutz genommen werden; denn nicht von dieſen oder jenen, ſondern von ſolchen Nebenumſtänden (wie wir ſie in der Natur nennen, aber billig in Kunſtwerken nicht nennen ſollten) — von ſolchen Nebenumſtänden **überhaupt**, ſage ich, iſt die Rede. — — Da falſche, oder unbeſtimmt und falſch ausgedrückte, Begriffe, nirgends, und am wenigſten in Theorien gelitten werden ſollten, weil ſie den größten Theil des Nutzens, welchen dieſe noch haben könnten, geradezu vereiteln: ſo habe

ich, dieſe Anmerkung mir zu erlauben, kein Bedenken getragen. Man kann zugleich daraus ſehen, wie ſchief und ſchwankend und einſeitig das Raiſonnement über die Künſte ausfällt, wenn man Begriffe aus der Schule gänzlich auf ſie anwenden will. Uebrigens verlange ich hierdurch gar nicht den Artikel gänzlich berichtigt, oder vollendet zu haben; dazu gehörte ein ganz eigener Artikel. —

Anſtößig.

(Schöne Künſte.)

Man braucht dieſes Wort gemeiniglich, um dasjenige anzudeuten, was den ſittlichen Grundbegriffen entgegen iſt; es ſchiket ſich aber eben ſo gut, einen in der Theorie der ſchönen Künſte wichtigen Begriff auszudrüken, für den man noch kein Wort angenommen hat. Es zeigen ſich nämlich in den Werken der Kunſt bisweilen ſolche Fehler, die den nothwendigſten Grundbegriffen entgegen ſind, die man deßwegen mit dem Namen des Anſtößigen belegen kann; ſolche Fehler alſo, über welche niemals ein Zweifel entſtehen kann, weil ſie geradezu dem entgegen ſind, was jedermann erwartet.

So iſt es in einem Gebäude anſtößig, wenn eine Säule, die nothwendig ſenkrecht ſtehen muß, überhängt; oder wenn ein Boden, der nothwendig wagerecht liegen ſollte, ſich ſenkt. So auch in andern Sachen iſt das Anſtößige allezeit dem Weſen der Sachen gerade entgegen. Es geſchieht öfterer, als man es vermuthen ſollte, daß Künſtler das Weſen der Sachen aus dem Geſichte verliehren, und alsdenn mit Zuverſichtlichkeit ganz anſtößige Sachen zulaſſen. Am öfterſten trifft man dieſes in der Baukunſt an, wo auch gute Baumeiſter die wahre Natur, oder die urſprüngliche Beſchaffenheit einiger Sachen aus der Acht laſſen. Daher kommt es, daß man ſo oft das, was ſeiner Natur nach ganz iſt, gebrochen, was nothwendig gerade ſeyn ſollte, krumm, was ſtark ſeyn ſollte, ſchwach macht. Gebrochene Giebel, verkröpfte Gebälke, Säulen oder Pfeiler, die nichts tragen, oder von nichts getragen werden. Am meiſten kommt das Anſtößige in den Verzierungen vor. Man verwandelt Stürze über Camine, die nothwendig ein Gebälke vorſtellen müſſen, in zwey gegen einander laufende Schnürkel, die in der Mitte durch eine Muſchel, oder auch wol durch Eiszapfen mit einander verbunden ſind, und man läßt Laſten auf Laubwerk ruhen.

Aber die Baumeiſter ſind nicht die einzigen, die in das Anſtößige fallen. Man trifft es auch in andern Künſten an. Die Mahler drängen oft eine Menge Perſonen in einem Raum zuſammen, wo ſie ſchlechterdings nicht Platz haben können; ſie bringen Licht dahin, wo es unmöglich hinfallen kann; ſie zeichnen Figuren in unmöglichen Stellungen. Dahin gehören auch alle Fehler gegen die Perſpektive, weil ſie alle dem nothwendigen entgegen ſind.

In den Schauſpielen trifft man das Anſtößige oft an. Plautus verſetzt ſeine Zuhörer bisweilen aus Athen nach Rom, oder läßt ſie vielmehr zu gleicher Zeit an beyden Orten ſeyn; auch iſt oft eine handelnde Perſon zugleich der, den er vorſtellt, und auch das, was er würklich iſt, ein bloßer Comödiant. So iſt es anſtößig, wenn Sachen, die ſchlechterdings Geheimniſſe ſeyn ſollen, laut ausgerufen werden; wenn in Selbſtgeſprächen die Perſonen das Wort an die Zuſchauer richten, wodurch ſie zugleich allein und doch auch in Geſellſchaft ſind; und überhaupt wenn der Schauſpieler, es ſey wenn es wolle, geradezu, oder durch Seitenblicke, die Zuſchauer angaffet.

Das Anſtößige gehört unter die wichtigſten Fehler, beſonders deßwegen, weil es die Täuſchung, die ſo oft der vornehmſte Grund der guten Würkung eines Werks iſt, gänzlich zernichtet. Es beleidiget die Vorſtellungskraft ſo ſehr, daß man gezwungen wird, das Auge von dem beleidigenden Gegenſtand wegzuwenden. So wie bisweilen ein einziger kleiner Spaß eine ſehr ernſthafte Scene lächerlich machen kann: ſo kann auch das Anſtößige, in einem einzigen Theile, die Würkung eines ſonſt guten Werks völlig aufheben.

Geſchikte Künſtler fallen blos aus Unachtſamkeit in dieſen Fehler, den ſie alſo durch eine ſtrenge Aufmerkſamkeit auf die Natur jedes einzelen Theiles ihrer Werke leicht vermeiden. Wer nur auf die Würkung des Ganzen ſieht, und ſich die Mühe nicht giebt, jeden einzeln Theil in beſondere Aufmerkſamkeit zu nehmen, kann leicht darein fallen.

Antik.

(Zeichnende Künſte.)

So werden die Werke der zeichnenden Künſte genennt, die ganz oder in Trümmern von den Völkern auf uns gekommen ſind; bey welchen die Künſte ehedem geblühet haben. Es ſind geſchnittene Steine, Münzen, Statuen, geſchnitzte und geformte Werke, Gemählde, Gebäude und Trümmer derſelben, die in dieſe Claſſe gehören. Werke aus allen Zeiten der Kunſt, von ihrem Anfang, höchſten Flor und ihrem Verfalle. Die, welche aus dem ſchönſten Zeitpunkt der Kunſt in Griechenland übrig geblieben, und einige andere, die ſpäter nach jenen gemacht worden, werden für vollkommene oder doch der Vollkommenheit ſich nähernde Muſter gehalten. Wenn Künſtler, oder Lehrer der Kunſt, mit Bewunderung von den Antiken ſprechen, ſo iſt es nur von dieſen wenigen Stüken zu verſtehen. Denn unter den Antiken finden ſich nur allzuviel, die von der abnehmenden Kunſt in den ſpäten Zeiten des Alterthums zeugen.

Man bewundert an den Antiken folgende weſentliche Stüke der Kunſt. Die Schönheit der Formen überhaupt; die höchſte Schönheit der menſchlichen Geſtalt, und beſonders der Köpfe; die Größe und Hoheit des Anſehens und der Charaktere; den richtigſten und zugleich edeln und großen Ausdruk der Leidenſchaften, der aber allezeit der Schönheit untergeordnet iſt. Kein Ausdruk iſt bey den Alten ſo ſtark, daß er der Schönheit ſchadet. Sie ſind überhaupt mehr dem Ideal als der Natur gefolget. Alles, was einen beſondern Menſchen anzeiget, wurde von ihnen verworfen. Ihre Hauptabſicht gieng dahin, daß jedes Bild das, was es ſeyn ſollte, ganz ſey; aber ohne Vermiſchung mit etwas anderm. Jupiter iſt ganz Hoheit; Herkules ganz Stärke. Was nicht nothwendig zum Charakter gehört, darauf ward von ihnen auch nicht geſehen. Wer in dieſen vier Stüken der Kunſt groß werden will, muß unermüdet die beſten Antiken ſtudiren, und durch fleißiges Betrachten und Zeichnen derſelben ſeinen Geſchmak zu der Richtigkeit und Größe der griechiſchen Künſtler erheben. Die Mahler und Bildhauer der römiſchen Schule, welche die beſte Gelegenheit gehabt haben, dieſe großen Modelle zu ſtudiren, haben deßwegen alle andre Schulen der neuern Zeiten in dieſen Stüken übertroffen.

Es iſt jedem Künſtler zu rathen, Winkelmanns fürtrefliche Schriften zu ſtudiren, darin er den vorzüglichſten Werth der Antiken in das beſte Licht geſetzt hat; und alsdenn dieſe Werke, ſo viel er deren habhaft werden kann, ſelbſt ſo lange zu betrachten,

ten, bis er ihren vorzüglichen Werth fühlt. Es gilt auch hievon, was Horaz dem Dichter empfiehlt:

— Vox exemplaria graeca
Nocturna verſate manu, verſate diurna.

Von Statuen ſind in Rom und Florenz die beſten. Von geſchnittenen Steinen finden ſich in allen Ländern von Europa wichtige Sammlungen, ſo wie von Münzen. Von Gebäuden ſind in Griechenland und Italien die wichtigſten Ueberbleibſel. Wer das Glük nicht hat, die Originale ſelbſt zu ſehen, der muß ſie wenigſtens in Abgüſſen und Zeichnungen ſtudiren, wiewol dieſe leztern insgemein wenig von der Schönheit und dem Großen der Originale haben. Die Lippertſche Sammlung der Abgüſſe geſchnittener Steine iſt das wichtigſte, was jeder in dieſer Art haben kann. Und es iſt ſehr zu wünſchen, daß jemand zum beſten der Kunſt ſolche Abdrüke der beſten antiken Münzen machte. Die antiken Gebäude kann man aus des Godets und des Herrn le Roi Zeichnungen; die Statuen aus Biſchops, van Dalens, Periers und Preißlers Sammlungen derſelben kennen lernen. Von geſchnittenen Steinen hat Herr Mariette die größte Sammlung herausgegeben, und die fürnehmſten Steine, auf denen die Namen der Künſtler eingegraben ſind, hat Herr Stoſch durch ſeine Beſchreibung und Kupfer bekannt gemacht. Die antiken Gemählde kann man aus den Kupfern von den im Herkulano gefundenen Gemählden und aus der Sammlung kennen lernen, die der Herr Graf von Caylus herausgegeben hat.

Die Werke der Alten überhaupt ſind in ſich ſehr unterſchieden an Güte und Bedeutung (Ausdruk), aber nicht an Geſchmak. Es ſind drey Hauptclaſſen der alten Denkmale: nämlich in allen Statuen, ſo uns übrig geblieben, ſind drey unterſchiedene Grade der Schönheit. Die geringſten unter dieſen haben allemal den Geſchmak der Schönheit, aber nur in den unentbehrlichen Theilen; die vom andern Grade haben die Schönheit in den nüzlichen Theilen; und die vom höchſten Grade haben ſie von dem Unentbehrlichen an, bis auf das Ueberflüßige, und ſind deßwegen vollkommen ſchön — die ſchönſten vom höchſten Grade ſind der Laocoon und der Torſo vom Belvedere; die ſchönſten vom andern Grade der Apollo und der Gladiator von Borgheſe; vom dritten aber ſind unzählbare.*)

Das Studium der Antiken wird nicht nur von allen großen Kennern der neuern Zeit, für den nothwendigſten Theil der Bemühungen eines Künſtlers gehalten; die größten Künſtler ſelbſt, Raphael und Michelangelo, ſind dadurch zu der Größe gekommen, die wir an ihnen bewundern. Dieſes macht alles, was zur Empfehlung dieſes Studiums noch könnte geſagt werden, überflüßig. Diejenigen, welche über den vorzüglichen Werth der guten Antiken noch einigen Zweifel erweken möchten, ſind izt ſo durchgehends überſtimmt, daß die Nothwendigkeit dieſelben zu ſtudiren, um den wahren Geſchmak des Schönen zu bekommen, als ein Grundſatz anzuſehen iſt.

Aber auch dieſes Studium kann ſeichten Köpfen nichts helfen. Es kömmt hier nicht auf die Umriſſe und Verhältniſſe, ſondern auf den Geiſt an, der im Antiken liegt. Dieſen zu entdeken, muß man ſich vor allen Dingen bemühen. Weſſen Geiſt nach öfterer Betrachtung der beſten Antiken, nicht in Entzükung geräth; wer nicht

*) Gedanken über die Schönheit und über den Geſchmak in der Mahlerey. (von Mengs) S. 79. 80.

nicht in dem ſichtbaren derſelben unſichtbare Vollkommenheit fühlt, der lege die Reißfeder weg; ihm hilft das Antike nicht.

Man kann freylich zugeben, daß ſowol von alten als neuen Kennern manches, was ſie von der Fürtrefflichkeit des Antiken ſagen, übertrieben ſey. Es iſt zu fühlen, daß nicht alles, was Plinius von dem Paris des Euphranors ſagt, wahr ſeyn könne, *) und man braucht eben nicht mit Webb gar alles in den Beſchreibungen der Alten buchſtäblich zu nehmen. **) Es bleibt allemal an den noch itzt vorhandenen Werken genug für unſere Bewunderung übrig.

Da vorausgeſetzt werden kann, daß Winkelmanns Schriften, darin alles, was hieher gehörte, enthalten iſt, ſich in jedes Künſtlers und Kenners Händen befinden: ſo kann alles übrige, was hievon zu ſagen wäre, übergangen werden.

* *

Die, von H. Sulzer, vorzüglich, und mit Recht, zur Kenntniß des Geiſtes, und der Geſchichte der Antike empfohlnen, hierher vorzüglich gehörigen Schriften Winkelmanns ſind folgende: Gedanken über die Nachahmung der griechiſchen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunſt (Dresd. 1754. 4. verm. ebend. 1756. 4.) — Sendſchreiben über die Gedanken von der Nachahmung der gr. Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunſt — und Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechiſchen Werke in der Mahlerey und Bildh. bey der vorgedachten zweyten Auflage des erſten Werkes (franzöſiſch, Paris 1765. 4. engliſch, London 1766. 8.) — Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunſt (Bibl. der ſch. Wiſſenſch. 5 B. S. 1.) — Von der Grazie in den Werken der Kunſt (ebend. S. 13.) — Beſchreibung des Torſo im Belvedere zu Rom (ebend. S. 33) — Anmerkungen über die Baukunſt der alten Tempel zu Girgenti in Sicilien (ebend. S. 223.) — Anmerkungen über die Baukunſt der Alten, (Leipz. 1762. 4.) — Geſchichte der Kunſt des Alterthums, Dresden (1764. 4.) und Anmerkungen über die Geſchichte der Kunſt des Alterthums, 2 Theile, (ebend. 1767. 4.) neue Ausgabe jener, mit Einwebung dieſer, (Wien 1776. 4. ſehr ſchlecht.) (franz. von Sellius und Robinet, Par. 1766. 8. 2 B. von H. Huber, Leipz. 1781 u. f. 4. 3 B. engl. Lond. 1766. 4. ital. (von dem Abt Amoretti) Meyland 1779. 4. 2 B. und von C. Fea, 1 B. Rom 1783. 8.) — Zur Benutzung dieſer Schriften, beſonders in Rückſicht auf die Geſchichte der Antike, und wie dieſe angeſehen worden iſt, und angeſehen werden ſollte: C. G. Heyne Berichtigung und Ergänzung der Winkelmanniſchen Geſchichte der Kunſt des Alterthums, im 1ten B. der deutſchen Schriften der Göttingiſchen Societät (Göttingen 1771. 8) — Ebenderſelbe, über die Künſtlerepochen bey dem Plinius (in deſſen antiquariſchen Aufſätzen, Leipz. 1778. 8. 1te Saml. S. 165 u. f.) — Ebendeſſelben Lobſchrift auf Winkelmann, (Leipz. 1778. 8.) — Auſſer dieſen, zur Kenntniß der Antike überhaupt, zunächſt führenden Werken, gehören zu den theoretiſch-hiſtoriſchen Schriften darüber: Franc. Iunius, de Pictura Veterum, Lib. III. (Amſtel. 1637. 4. verm. beſorgt durch J. G. Grävius, Rotter. 1694. fol. engl. nach der erſten Ausgabe, Lond. 1638. 4. deutſch, nach eben derſelben, Bresl. 1760. 8.) — Treatiſe on ancient Painting, containing obſervations on the riſe, progreſs and decline of that Art amongſt the Greeks and Romans . . . by J. Turnbull, Lond. 1740. f. des Gr. Caylus verſch. Auff. in der hiſt. et mem. de l'Acad. des Inſcript. et belles lettres; deutſch, Altenb. 1768 — 1769. 4. 2 B. — Aus des Hrn. v. Hagedorns Betrachtungen über die Mahlerey die VI und VII über das, was Antike iſt, was

*) S. die im Art. Allegorie angeführte Stelle hievon.

**) S. An Inquiry into the Beauties of Painting.

was ſie lehrt, wie ihre Schönheit mit der ſchönen Natur zu verbinden iſt, u. d. m. — An Enquiry into the cauſes of the extraordinary Excellency of antient Greece in the Arts, Lond. 1767. 8. — Eine Abhandlung von Giuſ. Placenza, „von den Urſachen, warum die ſchönen Künſte in Griechenland am ſtärkſten geblühet haben?“ in dem 1ten B. ſeiner Ausgabe der Notizie de' Profeſſori del Diſegno ... di fil. Baldinucci, Tor. 1768. 4. — C. G. Heyne Einleitung in das Studium der Antike, oder Grundriß einer Anführung zur Kenntniß der alten Kunſtwerke, Göttingen (ohne Jahrszahl.) — Wie die Alten den Tod gebildet: eine Unterſuchung von G. E. Leſſing, Berl. 1769. 4. m. K. Auſſer dieſen finden ſich, bey verſchiedenen der folgenden Werke, welche Beſchreibungen, Abbildungen und Erklärungen alter Kunſtwerke enthalten, verſchiedene dahin einſchlagende Abhandlungen. — Auch gehört hierher noch: l'Antiquité expliquée... par B. Montfaucon, P. 1719-1724. f. 15 Th. in einem d. und lat. Ausz. Nürnb. 1750 und 1757. f.

Allgemeine Nachrichten von verſchiedenen Kunſtwerken der Alten ſind in der Beſchreibung Griechenlandes von **Pauſanias** (Ed. pr. Ven. 1516. fol. apd. Aldum, gr. a Khunio, Lipſ. 1696. fol. gr. und lat. beſte Ausg. ital. von Alf. Bonacivoli ... Mant. 1593. franzöſiſch, von dem A. Gedoyn, Par. und Amſterd. 1733. 4 B. 12. deutſch, von Goldhagen, Berl. 1766. 8. 2 B.) in den **Werken der Philoſtraten** (Ed. pr. Ven. 1503. f. apud Aldum gr. ab Oleario, Lipſ. 1709. f. gr. und lat. beſte Ausg. franzöſiſch, das, was hierher gehört, von Vigenere, Par. 1615. Fol. deutſch, ſämtlich von Seybold, Lemgo 1776. 8. in dem **Plinius** (hiſt. nat. Lib. XXXIII-XXXVII. Ed. pr. Ven. 1469. fol. Varior. et Dalec. Francof. 1608. 8. Elzev. Lugd. Bat. 1635. 12. 3 B. Var. et Gronov. Lugd. Batav. 1669. 8. 3 B. in uſum Delph. c. not. Hard. Par. 1685. 4. 5 B. beſte Ausg. und 1723. fol. 3 B. franzöſiſch, unter andern, von Poinſ. de Sivry, 1771-1781. 12 B. 4. und die hierher gehörigen Bücher von Falconet, Amſt. 1772. 8. 2 B. deutſch, von Denſo, Roſt. 1764. 4. 2 B.

Von **alten Münzen** befinden ſich die mehrſten und beſten in folgenden Kabinettern: im **Bodlejaniſchen** (Th. Wiſe nummor. antiquor. ſcriniis Bodlejanis reconditor. catalogus, c. Comment. tab. aen. et append. Oxon. 1750. fol. ebend. 1784. fol.) — die **Pembrockiſchen** (Numiſm. antiqu. Tho. C. Pembrochiae, c. f. et indice per J. Ames, Lond. 1742. 4. Lord Pembroke's ancient coins engraven on 306 plates, Lond. 1746. 4. Aedes Pembrochianae: or a critical Account of de Statues, Buſtos, Relievos, Paintings, Medals ... of Wilton-houſe ... by Richardſon, Lond. 1774. 8.) — In dem **königlich Franzöſiſchen** (eine vollſtändige Beſchreibung davon iſt mir nicht bekannt; unter dem Titel: Medaillons du Cabinet du Roi, und Medaillons en ſuite des Medaillons du Cabinet du Roi erſchienen Abbildungen davon in den Jahren 1682 und 1704. Fol. und wahrſcheinlicher Weiſe ſind dieſes eben diejenigen, die in dem Catalogue ... de la Bibliotheque de feue M. d. Pompadour, Par. 1765. 8. S. 339 unter der Aufſchrift: Medaillons *antiques* du Cab. du Roi, als der 3te B. der Collection des Eſtampes du Cabinet du Roi vorkommen. Mir iſt nur ein Nachſtich mit der lat. Aufſchrift: Numiſmata moduli maximi ex Cimeliarcho Lud. XIV. ad exemplar Pariſ. ſervato et ordine numiſm. et numero XLI tabular. recuſa, Eleutherop. 1704. fol. zu Geſicht gekommen.) — Im **Theupoliſchen** zu Venedig (Muſei Theupoli antiqua numiſmata, olim collecta a Ioh. Dom. Theupolo, aucta et edita a Laurentio .. et Federico .. fratribus, Venet. 1736. 4. 2 B. m. K.) — Im **Arigoniſchen** (Numiſmata quaedam cujuscumque formae et metalli Muſei Honorii Arigoni, Veneti. Tarviſ. 1741 — 1745. fol. 3 B. m. K.) — Im **Florentiniſchen** (dem ſaggio iſtorico des

des Giuſ. Bencivenni, Flor. 1780. 8. 2 B. zu Folge, ſollen die Münzen darin überhaupt ſich auf 14000 belaufen; auſſer den im 4, 5 und 6ten Bande des Muſei Florentini, Flor. 1740 — 1742. fol. enthaltenen Beſchreibungen und Abbildungen iſt mir kein anderes Verzeichniß davon bekannt.) — In dem königl. **Neapolitaniſchen**, in dem Pallaſte Capo di Monte (ſo reich es auch an alten Münzen ſeyn ſoll: ſo kenne ich doch keine eigentliche Beſchreibung davon; von dem ehemaligen Farneſiſchen zu Parma, welches dahin gekommen, iſt indeſſen folgender da: I Ceſari in oro ed argento, in medaglioni, in metallo grande ed in metallo mezzano, raccolti nel Farneſe Muſeo e publicati colle lore congrue interpretazioni di Paolo Pedruſi e Pietro Piovene, Parm. 1694 — 1727. f. 10 B.) — In dem **Wiener** (Catalogus Muſaei Caeſ. Vindobonenſis numor. veter. diſtributus in partes duas, quorum prior monetas urbium, populorum, regum, altera Romanorum complectitur . . . deſcripſit Ioh. Eckhell, Viennae 1779. fol. 2 B. mit acht Kupfertafeln. Numiſmata aerea max. moduli primique duodecim Auguſti ex auro, dudum Romae in Cœnobio Carthuſae, nunc Viennae Auſtr. in gaza Caeſarea, Rom. 1727. fol.) — In dem **Berliner** (Laur. Begeri Theſaurus Brandenb. ſelectus, Col. March. 1696 — 1701. fol. 3 B.) In dem **Gothaiſchen** (Chriſt. Sigiſm. Liebe Gotha numaria ſiſtens Theſauri Fridericiani numiſmata antiqua, aurea, argentea, aerea, Amſtel. 1730. fol. mit K.) — — Auſſer dieſen enthalten deren noch das **Vaticaniſche**, (ſ. Albanum Muſaeum, h. e. Antiqua numiſm. maximi moduli, aurea, argentea, aerea, ex Muſeo Alex. Card. Albani in Vaticanam Biblioth. a Clemente XII . . . tranſlata, et a Rud. Venuti notis illuſtrata, Rom. 1739 — 1744. fol. 2ter Th.) — das **Turiner**, das **Coppenhagener**, das **Stuttgartſche** (Cimeliarchum, ſ. Theſaurus numor. tam antiquiſſimor. quam modernor. aureor. argenteor. et aeneor. . . . Ducis Wurtembergiae, Stuttg. 1710. fol.) das von **St. Genevieve**, zu Paris (Cabinet de la Bibliotheque de St. Genevieve, Par. 1692. fol. numiſmata elegant. Muſei Abbatiae St. Genovefae Par. ex aere, bey der 2ten Ausgabe der Beſchreibung des (ehemaligen) Cabinets, von **Pierre Seguin** (Selecta numiſmata antiqua ex Muſeo P. Seguini, Par. 1666. 4. mit Kupf. und die zweyte, verm. ebend. 1684. 4.) von dem H. v. Schachmann (Catalogue raiſonné d'une Collection de Medailles 1774. 4. m. K.) u. a. m. — Auch haben die (wenigſtens geweſenen) Cabinetter der **K. Chriſtina** (Medailles du Cabinet de la Reine Chriſtine, gravées par P. S. Bartolo en LXIII. Pl. à la Haye 1742. fol. Numophylacium R. Chriſtinae quod comprehendit numiſmata aerea Imperator. Romanor. lat. graec. atque in Coloniis cuſa, quondam a P. Santes Bartolo ſummo artificio, ſummaque fide inciſa Tab. aen. LXIII. nunc primum prodeunt c. Comment. Sig. Havercampii, Hag. 1742. fol.) — das **Patinſche** (Theſaurus numiſmatum e Muſeo C. Patini (Amſt.) 1672. 4. m. K.) — das von **Jac. Oiſelius** (Iac. Oiſelii Theſaurus ſelector. numiſmat. antiquor. quo praeter imagines et ſeriem Imperat. Rom. a C. Iul. Caeſare ad Conſtantinum M. uſque quidquid fere monumentorum ex romana antiquitate in numis veteribus reſtat, reconditum eſt, cum ſingulorum ſuccincta deſcriptione et accurate enarratione, Amſtel. 1677. 4. m. K.) — das von **Pet. Maurocenus** (Theſ. numiſm. antiquorum et recent. ex auro, argento et aere, a Pet. Mauroceno collector. Ven. 1683. 4. m. K.) — das **Muſellianiſche** zu Verona (Numiſmata antiqua a Iac. Muſellio collecta et edita Ver. 1750. f. 3 B.) — des Card. **Carpegna** (Scelta de' Medagli più rari (von röm. Kaiſern) nella Bibliotheca del Card. Gaſp. Carpegna. Rom.

Rom. 1679. 4. m. K. lat. Amſt. 1685. 8. m. K.) — des H. Jac. Wilde zu Amſterdam (Selecta numiſmata antiqua ex Muſeo Iac. de Wilde, Amſtel. 1692. 4. m. K.) — und ſehr viel andre mehr, deren enthalten.

Aber dieſe eben angeführte Beſchreibungen ſind, wenn man die, von dem Franzöſiſchen, dem Berliner, dem Schachmanniſchen, dem Cabinet der K. Chriſtina, und des Jac. Oiſelius zum Theil ausnimmt, mehr Verzeichniſſe; ſie verſchaffen weder ſinnlichen Anblick, (der darin vorkommenden Abbildungen ſind wenig) noch Verſtändniß, beſonders von Münzen, als von Werken der Kunſt; in Rückſicht hierauf leiſten nun folgende Schriften (bey welchen ich mich vorzüglich auf diejenigen eingeſchränkt habe, welche von griechiſchen und römiſchen, oder von Münzen ſolcher Völker handeln, welche man zu dieſen rechnen kann,) etwas mehr: Hub. Goltzii Sicilia et magna Graecia ex antiquis numiſmat. . . Antv. 1617. f. — Ebendeſſelben Graec. univerſae numiſmata . . . Antv. 1620. fol. 2 B. und in ſ. ſämtlichen Werken, Amſtel. 1708. fol. 5 B. — Proſperi Pariſii rariora magnae Graeciae numiſmata, curante I. G. Volckamero, Norimb. 1683. f. — Ioh. Harduini Nummi Antiqui populorum ac urbium illuſtrati, Par. 1684. 4. und in ſ. Opp. ſel. Amſtel. 1709. f. — Ebendeſſelben Antirrheticus de Nummis Ant. Coloniar. et Municipior. ad Ioh. Foy Vaillant, Par. 1689. 4. — Numiſm. aerea Imperat. Auguſtar. et Caeſar. in Coloniis, Municipiis et urbibus jure latio donatis, ex omni modulo percuſſa, edid. Ioh. Foy Vaillant, Par. f. 2 Th. ebend. 1695. fol. 2 Th. — Numiſm. Imperat. Auguſtar. et Caeſar. a populis romanae ditionis *graece* loquentibus ex omni modulo percuſſa, edid. Ioh. Foy Vaillant, Lut. 1698. 4. verm. Amſtel. 1700. f. (Wie mangelhaft dieſes Werk iſt, zeigen unter andern das angeführte Verzeichniß des Theupoliſchen Cabinets, worin über 700, und Er. Frœlich, S. I. quatuor Tentamina in re monetaria veter. . . . Ed. 2. Vien. 1737. 4. worin mehr als dreyhundert hier noch her gehörige Münzen angegeben worden ſind.) — Numiſmata Reg. Macedoniae omnia, quae laboribus . . . Croplii, Lazii, Goltzii, Patini, Spanhemii, Harduini, Begerii, Wildii, Haymii, Liebii etc. ex regiis aliisque Numiſmatophyl. hactenus edita ſunt, additis ineditis et nondum deſcriptis tab. aen. Repraeſentata digeſſit, deſcripſit . . . Ioh. Iac. Geſnerus. Praefixa ſunt Prolegomena de Theſauro univerſali omnium numiſmat. Graec. et Rom. . . . Caput de numiſmat. gr. praeſtantia, uſu et raritate, et „le Catalogue des Med. grec. du Cab. de Mr. de Formont de la Tour,“ Tiguri 1738. fol. 2 B. Appendicula ad Numiſm. Graec. populor. et urb. a I. I. Geſnero tab. aen. repraeſentata. Op. Al. Com. Chriſtiani, Vien. 1769. 4. — Numiſm. graeca non ante vulgata . . . Rom. 1777. 8. — — Familiae Romanae, quae reperiuntur in antiquis numiſmatibus, ab urbe condita, ad tempora divi Auguſti. Ex Bibliotheca Fulvii Urſini, Rom. 1577. f. cum adjunctis Anton. Auguſtini. Car. Patin reſtituit, recogn. auxit, P. 1663. f. ebend. verm. 1703. f. — Abr. Gorlaei Theſaurus numiſm. romanor. . . . ad famil. ejus urbis ſpectantium uſque ad obitum Auguſti. Acceſſere ejuſd. Paralipomena, ſeu typi numor. quos a Fulvio Urſino partim non editos, partim non ita editos poſſidet (Antv.) 1605. fol. Amſtel. 1608. f. — Numi ant. familiar. romanar. perpetuis interpretationibus illuſtrati a Ioh. F. Vaillant, Amſtel. 1703. fol. 2 B. — Theſaurus Morellianus, ſ. Familiar. rom. numiſm. omnia, ad ipſorum numor. fidem delineata, et juxta ordinem Fulvii Urſini et C. Patini diſpoſita ab Andr. Morellio. Accedunt numi miſcell. urbis Romae hiſpanici et Golziani dubiae fidei omnes. Ed. Sigeb. Havercampus, Amſtel. 1734. f. 2 B.

2 B. cum Commentar. Schlegelii, Havercampii et Gorii in XII prior. Imp. rom. numiſm. . . . et praef. Petri Weſſelingii, Amſtel. 1752. f. 3 B. — Le Imagini, con tutti riverſi trovati . . . de gli Imperadori tratte dalle medaglie . . . da Enea Vico, Venet. 1548. 4. 1554. 4. Annotationes in XII prior. Caeſar. numiſmata, ab Aen. Vico P. olim edita, noviter additis eorumdem Caeſ. imaginibus majori forma aere inciſis, c. I. Pet. Bellorio, Rom. 1736. fol. — Le Imagini delle Donne Auguſte . . . con le eſpoſitione di En. Vico ſopra i riverſi delle loro medaglie antiche . . . Vin. 1557. 4. — Ad. Occonis Numiſm. Imper. romanor. a Pompejo M. ad Heraclium uſque . . . Antv. 1579. 4. Auguſtor. iconibus . . . auct. Aug. Vind. 1601. 4. ſtud. et cura Fr. Mediobarbi Biragi, Mediol. 1683. fol. cur. Phil. Argelati, ebend. 1730. f. — Regum et Imperat. Roman. numiſm. aurea a Iul. Caeſ. uſque ad Heraclium . . . a Iac. Biaeo aeri inciſa, per Ioh. Hemeliarium curata, Antv. 1615. 4. ebend. 1624. 4. Berol. 1705. 4. Reg. et Imp. R. numiſm. aurea, argentea et aerea, a Iul. Caeſ. uſque ad Valentinianum, a Iac. Biaeo aeri inciſa, — ab Andr. Scotto edita (bey ſeiner lat. Ueberſetzung der Dialogen des Agoſtini,) Antv. 1617. f. ebend. einzeln 1627. 4. c. Laur. Begeri annot. Cal. Br. 1700. f. acced. Lud. Smids Imp. Rom. Pinacotheca, Sig. Havercamp. rec. et auxit, Amſtel. 1738. 4. — Commentaires hiſtor. contenans l'hiſtoire des Empereurs, Imperatrices, Ceſ. et Tyrans de l' Empire Romain, illuſtrés par des Medailles, par Jean Triſtan, Par. 1635. f. verm. ebend. 1657. f. 3 B. — Hiſt. des Emp. Rom. depuis J. Ceſar jusqu' à Poſthumus, avec toutes les Medailles d'argent, qu' ils ont fait battre (von Jean. Foultin) Par. 1648. fol. — Numiſm. Imp. Rom. praeſtantia, a Iul. Caeſ. ad Poſthumum et Tyrannos, edid. Ioh. F. Vaillant, Par. 1674. 4. 2 B. ebend. 1692. 4. 2 B. emendatior et plurimis rariſſ. numis auctior, cui acceſſit ſeries numiſm. max. moduli nondum obſerv. Amſt. 1696. 4. aucta et c. appendice a Poſthumo ad Conſt. M. editore I. Fr. Baldino, Rom. 1743. 4. 3 B. Supplemente dazu von Joſ. Khell, Vind. 1767. 4. — Car. Patini Imper. Romanor. Numiſm. ex aere mediae et minimae formae, Argent. 1671. f. Par. 1696. f. — Selectior. Numiſm. (röm. Kaiſer) in aere max. moduli, e Muſeo Franc. de Camps, cum conciſ. interpret. per D. I. F. Vaillant, Par. 1695. 4. — Numiſmata Imperat. Rom. a Trojano Decio ad Paleologos . . . ed. Anſelm. Banduri, Par. 1718. f. 2 B. — Teſoro Britannico, ovvero il Muſeo nummario, ove ſi contengono le medaglie greche e latine, in ogni metallo e forma non prima publicate, di Nic. Fr. Haym, Lond. 1719-1720. 4. 2 B. und zugleich engliſch; lat. durch den Gr. v. Khevenhüller und Joſ. Khell, Wien 1763-1767. 4. 2 B. — Recueil de Médailles de Rois — et de Medailles de Peuples et de Villes, qui n'ont point encore été publiées, ou qui ſont peu connuës, und die dazu gehörigen Supplemente und Zuſätze, Par. 1762-1778. 4. 12 B. (von dem A. Pellerin) — — Auſſer den, von alten Sicilian. Münzen (welche ihres ſchönen Gepräges wegen überhaupt hier angeführt zu werden verdienen) handelnden, ſchon angeführten Werken, geben noch Auskunft hierüber: Sicilia deſcritta con Medaglie, da fil. Paruta (Palermo 1612. fol. Rom 1649. f. verm. durch Marc Maier, Lion 1697. lateiniſch, von Havercamp, Lugd. Batav. 1723. fol. 3 B. Zu dieſen gab der Pr. von Torremuzza Correzione et Aggiunte, Palermo 1770 — 1774. 8. 5 Th. heraus, und von eben dieſem erſchienen: Siciliae populor. et urb. Reg. et tyran. numi, Saracenor. epocham anteced. Panormi 1781. f. mit 107 (nicht zum beſten gerathenen) Kupfert. — —

Von der Baukunſt der Alten überhaupt verſchaffen angemeſſene Begriffe: Urbis Romae Aedificior. illuſtr. quae ſuperſunt reliquiae, a Ioh. Ant. Doſio ſtilo ferreo, ut hodie cernuntur deſcriptae, et a I. B. de Cavalleriis aen. tab. inciſae repraeſent. (ohne Druckort) 1569. f. — Le Antichità della Citta di Rom. di And. Palladio, Ven. 1570. f. R. 1576. 8. 1622. 8. — Diſcorſi ſopra le Antichità di Roma, da Vinc. Scamozzi, con XL tavole intagl. da Bat. Pitoni, Ven. 1583. f. — Les edifices antiques de Rome, deſſinés et meſurés très exactement, par Ant. Des-Godets, P. 1682. f. ebend. 1697. f. 1779. f. m. 137 K. — Antichità Rom. . . diſegnate ed inciſe da Giamb. Piraneſi, 1748—1756. fol. 4 B. — The Ruins of Palmyra otherwiſe Tedmor in the Deſert (von Dawkins und Bovery) Lond. 1753. f. mit 5 Kupfert. — The Ruins of Balbec, otherwiſe Heliopolis in Cœlo-Syria, Lond. 1757. fol. mit 46 Kupfertafeln. — Les Ruines des plus beaux monumens de la Grece, par Mr. le Roi, Par. 1758. f. 2 Th. verb. 1769. f. 2 B. The Ruins of Athens . . . by R. Sayer, Lond. 1759. f. 12 Kupfertaf. nachgeſt. von G. Chr. Kilian, Augsb. 1765. f. — Les plus beaux monumens de Rome ancienne . . . deſſinés et gravés en 120 planches (von Barbault) Par. 1762. f. nachgeſtochen von G. Chr. Kilian, Augsb. 1768. f. — The Antiquities of Athens, meſured and delineated, by I. Stuart, and Nic. Revett, Lond. 1762. f. mit 67 Kupfertafeln. — The Ruins of the Emperor Diocletians Palace ad Spalatro in Dalmatia, by R. Adams, Lond. 1764. f. mit 61 Kupfert. — Plans, Coupes, Profils, Elevations geometrales et perſpectives de trois Temples antiques de Paeſto, meſurés et deſſinés, par J. G. Soufflot, publ. par G. M. Dumont, Par. 1764. fol. 7 Blatt. verm. 1769. — Journal de Rome, ou Collection des anc. Monumens, qui exiſtent dans cette capitale . . . Par. 1766. fol. — Repréſentation des plus celèbres Monumens de l'Antiquité en Italie, deſſinés par Chr. Cleriſſeau, gravés par D. Cunego, Lond. 1766. f. 12 Kupfert. — The Ruins of Paeſtum, or Poſidonia . . in the Kingd. of Naples . . . Lond. 1767. fol. mit 4 Kupfert. und ebend. durch Th. Major, Lond. 1778. f. mit 24 Kupfertaf. — Jonian Antiquities . . . by R. Chandler, M. A. N. Revett and W. Pars, Lond. 1769. f. 28 Kupfert. — Paeſti, quod Poſſidoniam etiam dixere, rudera . . . Rom. 1784. f. 65 Kpft. — Coll. des Monum. d'Archit. Par. 1784. 50 Bl. — Ueber einzele Zweige der Baukunſt geben Auskunft: Ueber die **Landhäuser**: The Villa's of the Ancient, illuſtrated by R. Caſtell, Lond. 1728. fol. Ein Plan von der Villa di Adriano in 6 großen Foliobl. Florenz 1780. — Ueber die **Bäder**: Terme Diocletiane, diſegn. da S. Oya, intagl. da Hier. Cock, R. 1558. f. 26 Kpft. The baths of the Rom. by C. Cameron, L. 1772. f. 75 Kpft. — Ueber die **Waſſerleitungen**: Raph. Fabretti de Aquis et Aquaeductibus vet. Romae, diſſert. tres in Graevii Theſ. XII. 1677. m. K. — Corſe delle Acque antiche; portate da lontani ſopra XIV acquidotti . . . da Alb. Caſſio, R. 1756. 4. 3 B. — Ueber die **Grabmähler**: Antiche ſepolchre, ovvero mauſolei, Rom. ed Etruſchi . . . da P. S. Bartoli, Rom. 1680. f. 1727. f. lat. im 12 B. von Gron. Theſ. — Camere ſepolchrale de' Liberti e Liberte di Livia Auguſta . . . ed altri ſepolcri, diſegnati da . . . P. Ghezzi . . . R. 1731. f. — Ueb. **Tempel**: Raccolta di tempi ant. di Fr. Piraneſe, Rom. 1780. f.

Werke der **Bildnerey und Bildhauerey**, in aller Art, und in Bronze, Marmor, u. d. g. ſo wie noch von andern alten Denkmählern ſind, erſtlich in folgenden Muſeis beſchrieben, und zum Theil abgebildet: Rom. Coll. S. J. Muſeum, ab Ath. Kirchero inſtructum, deſcript. a Georgio de ſepibus, Amſt. 1678. f. m. K. ſehr verm. und verb. Rom. 1709. f. m. K.

m. K. Muſei Kircheriani Aerea, notis illuſtrata, R. 1763 — 1765. f. mit 45 Kupfert. — Mich. Angi Cauſſei, ſeu de la Chauſſe Muſeum Romanum, ſive Theſaurus eruditae antiquitatis, Rom. 1691. f. 2 B. m. K. und ebend. 1707 und 1736 und 1746. franzöſiſch, durch Lorrain, Amſterd. 1706. f. m. K. — Muſeo Capitolino, deſcr. del Marcheſe Piet. Lucatelli, R. 1747—1755. f. 3 B. — Muſeo Capitolino o ſia deſcrizione delle ſtatue, buſte, baſſirelievi . . . che ſi cuſtodiſcono . . . nel Campidoglio, R. 1750. 4. — Muſeum Florentinum, exhibens inſigniora vetuſtatis monumenta, quae Florentiae ſunt (mit Erklär. von Ant. Frc. Gori) Flor. 1731 u. f. überhaupt 11 B. fol. wovon aber hier nur die drey erſten, welche Gemmen und Statuen enthalten, her gehören. — Muſeum Etruſcum, exhibens veterum Etruſc. monumenta (von ebend.) Flor. 1737 — 1743. 3 B. m. K. f. — Muſeum Cortonenſe, in quo vetera monumenta continentur, Anaglypha, Gemmae inſcalptae inſculptaeque quae in Acad. Etruſca . . . adſervantur, in plures tab. aen. diſtributum, atque a Fr. Valeſio, Ant. Fr. Gorio et Rud. Venuti notis illuſtratum, R. 1750. f. m. K. — Monumenta vetera, quae in hortis cœlimontanis et in Aedibus Matthaejorum adſervantur . . . adnotat. illuſtr. a R. Venuti, et a I. Chr. Amadutio, Vol. I. ſtatuas, Vol. II. Protomas, Hermas, Clypeos et Anaglypha, Vol. III. Sarcophagas et Inſcript. comprehendens, R. 1779. f. 3 B. m. K. — Einzele, in Rom, an verſchiedenen, ſo wie auch an andern Orten zerſtreute Alterthümer dieſer Art, ſind in folgenden Werken beſchrieben: Boiſſardi Antiqu. Rom. c. f. Theod. de Brie, Frcf. 1597. f. ebend. 1627. f. 5 Th. ebend. 1692. f. — Statuae Ant. centum, edid. Franc. Perrier, R. 1638. f. Amſtel. 1702. f. — Icones et ſegmenta illuſtrium e marmore tabular. Romae, adhuc extantium, von ebend. R. 1645. f. ebend. 1738. f. — Fragment. veſtigii vet. Romae, XXVI tab. comprehenſa a G. P. Bellori, R. 1673. f. ebend. 1682. f. von P. Amaduſi, ebend. 1766. f. — Admiranda Rom. antiquitat. ac veter. ſculpt. veſtigia, anaglypt. op. elaborata . . . a P. S. Bartoli delineata, inciſa, et notis I. P. Bellori illuſtrata (Rom 1690) fol. R. 1699. f. — Raccolta di ſtatue antiche e moderne, de Dom. Roſſi . . ., R. 1704. f. 162 Kupfert. — Reliquiae antiquae urbis Romae, quarum ſingulas perſcrutatus eſt, ad vivum delineavit, dimenſus eſt, deſcripſit, atque incidit Bonav. de Overbeke, Amſtel. 1708. f. 3 Th. franz. ebend. 1709. f. — Collectanea antiq. rom. quas C tab. inc. et a R. Venuti notis illuſtr. exhibet Ant. Borioni, R. 1736. f. — Recueil d'Antiquités Egypt. Etruſq. Grecq. Rom. et Gauloiſes de Mr. le C. de Caylus, Par. 1753 - 1767. 4. 7 Th. deutſch, Nürnb. 1767 u. f. — Monumenti antichi, ſpiegati, ed illuſtrati . . . dal Sign. Ab. Giov. Winckelmann, Rom. 1767. f. 2 B. deutſch, 1te Lief. Berlin 1780. mit 40 Kupfert. — Diſſertation ſur les ſtatues appartenantes à la Fable de Niobe . . . Florence 1779. f. mit 19 Kupfert. — Statue ant. di Fr. Piraneſi 40 B. Monumens antiques ou Collection choiſie d'anciens Bas-reliefs et fragmens Egypt. grecs, romains et etruſq. deſſinés et gravés par Mr. Barbault, R. 1783. f. 200 Kupfertafeln. — De' Bronzi di Ercolano, e contorini inciſi, con qualche ſpiegazioni, T. 1. Nap. 1767. f. T. 2. ebend. 1771. f. mit 101 Kpft. franz. Par. 1784. — Von den, in Rom, befindlichen Triumphbogen und Colonnen ſind Beſchreibungen und Abbildungen in folgenden Werken gegeben worden: Colonna Trojana diſegn. et intagliata da P. S. Bartoli con l'eſpoſizione lat. d'Alfonſo Ciacconio . . . da Giov. P. Bellori, Rom. f. 128 Kupfert. — Raf. Fabretti de Columna Trajana ſynt. c. f. R. 1683. f. ebend. 1690. f. — Columna Trojana . . . ab Andr. Morellio adcurate delineata, et in aere inciſa . . . cura et ſtudio

ſtudio Fr. Gorii, Amſtel. 1752. f. m. K. — Veteres Arcus Auguſtor. triumphis inſignes ... notis I. P. Bellori illuſtr. per Ioh. I. de Rubeis aen. typis vulgati, R. 1690. f. mit 52 Kpft. — Baſſi rilievi antichi nell' arco di Conſtantino in Campidoglio, intagl. in aqua forte da Matteo Piccioni — Columna Antoniana ... aeri inciſa a P. S. Bartoli ... Romae fol. — Dell' Arco Trojano in Benevento 1770. f. 8 Bl. — Von den, auſſerhalb Italien, befindlichen, wichtigſten Alterthümern dieſer Art, ſind die Nachrichten in folgenden Werken enthalten: A Deſcription of the Antiquities and Curioſities in Wilton-houſe, illuſtrated with XXV Engravings of ſome of the Capital Statues, Buſtos and Relievos ... by J. Kennedy, Salisb. 1769. 4. Aedes Pembrochianae: Or a critical account of the Statues, Buſtos, Relievos ... and other Antiquites ... of Wilton-houſe ... by Mr. Richardſon, Lond. 1774. 8. (ohne der übrigen Beſchreibungen, welche von dieſem Schatze gemacht worden, zu gedenken) — Recueils des Marbres antiques qui ſe trouvent dans la Gallerie du Roi de Pologne, par B. le Plat, Dresde, 1733. f. — Etat et deſcription des Statues, tant coloſſales que de grandeur naturales, et de demi-nature, buſtes, grands, moyen et demi-buſtes, Bas-reliefs, Urnes ... tant grecs que romains ... apportées en France par feu Mr. le Cardinal de Polignac (gegenwärtig in Potsdam und Charlottenburg) Par. 1742. 8. — Gemmi, Marmi, Bronzi ... di D. Livio Odeſcalchi, R. 1749. f. (gegenwärtig in Spanien.) — — Beſondere Abbildungen von **Gefäßen, Geräthe, Verzierungen:** Le antiche Lucerne ſepolcrali ... diſegnate ed intagliate da P. S. Bartoli, con oſſervazioni di G. P. Bellori, R. 1691. f. ebend. 1704. und 1729. f. lat. in Gron. Theſ. T. XII. 1. und durch L. Beger, Col. Br. 1702. f. — Raccolta de vaſi diverſi formati da illuſtri artefici antichi ... da Lor. fil. Roſſi, R. 1713. f. mit 51 Kupfertafeln. — Collection of Etruſcian, Greek and Roman antiquities from the coll. of the H. W. Hamilton ... (engliſch und franzöſiſch) Neaples und Paris 1766-1775. f. 3 B. m. K. — Recueil d'Ant. Rom. Par. 1769. 4. 60 Bl. —

Beſondere Abbildungen von **Mahlereyen** der Alten ſind in f. Werken geſammelt worden: Le Pitture antiche del ſepolcro de' Naſoni ... diſegnate et intagliate alla ſimilitudine degli antichi originali da P. S. Bartoli, deſcr. ed illuſtrate da G. Bellori, R. 1680. f. ebend. verm. und verb. 1706. f. lat. Rom 1738. f. ebend. 1750. — Sculture e Pitture ſacre, eſtratte dai Cimetieri de Roma, gia publicati degli autori della Roma ſotteranea, ed ora nuovamente data in luce, colle ſpiegazione ... (von Bottari) R. 1736-1746. f. 3 B. — Recueils de peintures antiques, imitées fidelement pour les couleurs et pour le trait d'après les deſſeins coloriés faits par P. S. Bartoli, P. 1757. f. (Außerſt ſelten und äußerſt koſtbar, weil man nur einige 30 Abdrücke gemacht haben ſoll.) — Le Pitture antiche d' Ercolano, deſcritto da Paſq. Carnacci, Nap. 1757-1781. f. 5 B. franz. Par. 1781-1784. f. 5 B. d. Nürnb. 1777. f. — Picturae Etruſcorum in Vaſculis ... explicat. et illuſtratae a I. B. Paſſerio, Rom. 1769-1775. f. 3 B. — Le antiche Camere delle Terme di Tito, e le loro pitture reſtituite .. da Lud. Mirri .. deſcritte dell Abb. Giuſ. Carletti ... R. 1767. f. — Collection des peintures antiques, qui ornoient les palais, thermes, Mauſolées, chambres ſepulcrales des emp. Tite, Trajan, Adrien et Conſtantin ... gravées en 33 planches dans le gout au deſſein rehauſſé, avec leur deſcript. hiſt. Rom. 1782. f. — Pitture antiche, ritrovate nelle ſcavo aperto di ordine di ... Pio VI. ... da Giov. Caſſini, Rom. 1783. f.

Werke, welche Beſchreibungen und Abbildungen von den **geſchnittenen Steinen** und den übrig gebliebenen **Muſivarbei-**

arbeiten der Alten ganz eigentlich enthalten, werden bey dieſen Artikeln angeführt werden.

Antiphonien.

(Muſik.)

So nennte man ehedem in der Kirchenmuſik die Geſänge, durch welche das Volk oder die Gemeine dem Prieſter, oder ein Theil des Chors dem andern antwortete, wie dieſes bisweilen noch itzt bey dem römiſchcatholiſchen Gottesdienſt geſchieht. Sie ſollen, nach dem Berichte des Sokrates, ſchon von dem heiligen Ignatius, einem apoſtoliſchen Kirchenvater, eingeführt worden ſeyn. Daher iſt es denn gekommen, daß die Geſänge ſelbſt den Namen Antiphonien, oder Antiphona, bekommen haben, und daß die Bücher, worin dieſe Geſänge geſammelt waren, Antiphonaria genennt wurden, welches ohngefähr das bedeutet, was man gegenwärtig ein Geſangbuch nennt.

Aramena.

Ein deutſcher Roman eines durchlauchtigen Verfaſſers.*) Die Verwiklungen, wovon er voll iſt, werden durch ſchwache Faden geknüpfet; die Perſonen handeln nach Einfällen, die weder in ihrem Charakter noch in dem Affekte liegen. Aber die Auflöſung des Hauptknotens hat etwas reizendes, indem Aramena durch denſelben Weg, den ſie fürchtete und vermied, zur Ruhe gebracht wird. Dieß Werk hat den Verdienſt, daß man uns ganz nahe zu den Perſonen hinbringt; daß der Dichter wenig in ſeiner eignen Perſon redet. Ein gleicher, netter und lebhafter Ausdruk; die Vorſtellung der Affekte in einem nahen Lichte; Reichthum und Seltenheit in den Begegniſſen. Aller Nachtheil deſſelben beſteht in dem Verſtiegenen und Unnatürlichen in der Liebe, in den Sitten der Perſonen und der Zeiten, in den unzureichenden Gründen der Handlungen, und in den ganz unwahrſcheinlichen Vergehungen der Perſonen. Die Sprache hat noch Wörter und Wendungen, die man ſeit dem, zu großem Schaden der Lebhaftigkeit und des Nachdruks, vernachläßiget hat.

*) Des Herzogs Anton Ulrichs von Braunſchweig.

Arcadia.

Eine Geſellſchaft geiſtreicher Köpfe, die gegen dem Ende des vorigen Jahrhunderts zur Herſtellung des guten Geſchmaks in Rom aufgerichtet worden. Die Mitglieder nehmen arcadiſche Namen an, und halten ihre Zuſammenkünfte in einem gepflanzten Luſtwald, den ſie den Parrhaſiſchen nennen. Ihren Vorſteher nennen ſie den oberſten Hirten; dieſer hat ſeine Verweſer unter ſich. In ihrem Siegel führen ſie die Syrinx, die Hirtenflöte des Pans. Die Aufnahme in die Geſellſchaft kann nach fünferley Arten geſchehen. Sie iſt überaus zahlreich, und begreift Perſonen vom vornehmſten Stande, geiſtliche und weltliche, auch von beyden Geſchlechtern. Durch ſie bekömmt ſie ihr Anſehen. Die Mutter Arcadia, in Rom, hat ihre Colonien durch ganz Italien verbreitet.

Ohne Zweifel haben die ſchäferiſchen Verkappungen der Geſellſchaft, der Pomp und die Aufzüge, die ſie ſehr liebt, eben ſo viel beygetragen, ſie in Ruf zu bringen, als die poetiſchen Vorleſungen des **Guidi**, des **Zappi**, des **Moreri**.

Daß dieſe, von Crescimbeni, im Jahr 1690 geſtiftete Geſellſchaft, der italieniſchen Litteratur gar nicht aufgeholfen, ſondern, wenn nicht gar ein Schandfleck für

dieſe Litteratur, doch wenigſtens nichts, als ein Poſſenſpiel iſt, haben ſelbſt Italiener, als Baretti, in der fruſta letteraria (Rov. 1783. 8. im 1ten St.) Baretti u. a. m. laut genug geſagt, und erwieſen. — Uebrigens hat ſie es nicht an Geſchichtſchreibern ihrer Thaten — oder Ungereimtheiten — fehlen laſſen. Crescimbeni ſelbſt ſchrieb Iſtoria d'Arcadia, R. 1709. 4. verm. 1711. 4. — Breve notizia dello ſtato antico e moderno dell' Adunanza degli Arcadi, R. 1712. 12. und im 6ten B. ſeiner iſtoria della volgar Poeſia (S. 307. Ausg. von 1730.) — Von ihm und andern Mitgliedern, ſind die Vite degli Arcadi ... Rom. 1708 — 1721. 4. 4 Th. Notizie degli Arcadi morti, R. 1720 — 1721. 8. 3 B. — Notizia del nuovo Teatro degli Arcadi, aperto in Roma l'anno 1726. Opera del S. Vitt. Giovardi, R. 1727. 4. (ein Ausz. daraus in dem 6ten B. der iſtoria della volgar Poeſia S. 343. Ausg. von 1730.) — Auch in des Crescimbeni ſtato della Baſilica di S. Maria in Roma, R. 1719. 4. findet ſich (l. 3. c. 3. S. 110) ein Auszug aus ihrer Geſchichte; ſo wie in dem angeführten Bande ſeiner iſtoria della volgar poeſia (S. 283) die Abbildungen ihrer Sinnbilder und (S. 359) ein Verzeichniß aller ihrer Mitglieder, und ihrer angenommenen Beynahmen. — und Memorie iſtoriche degli Arcadi, di M. G. M. erſchienen Rom. 1761. 8. — Auch ihre gemeinſchaftlichen Arbeiten, wenigſtens die frühern ſind zuſammengedruckt. Die Rime, Rom. 1716 — 1722. 8. 9 B. die Proſe ... R. 1718. 8. 3 B. die Carmina Arcadum, R. 1721. 8. das letzte, mir von ihm bekannte Werk ſind Glückwünſchungsſchreiben auf eine überſtandene Krankheit der damahligen K. K. Adunanza degli Arcadi ... R. 1747. f. ſehr ſchön gedruckt, aber ſo, daß unſre ehmahligen deutſchen Geſellſchaften ſich ihrer nicht zu ſchämen hätten. — Ueber ihren gegenwärtigen Zuſtand befinden ſich im 1ten B. von Hrn. Bernouillis Zuſätzen zu den neueſten Reiſebeſchreibungen nach Italien, L. 1777. 8.

Archelaus.

Ein griechiſcher Dichter, von welchem uns nichts übrig geblieben iſt. Wir führen ihn deßwegen an, weil er eine beſondere Dichtart gewählt hat, die ſich ein neuerer könnte zu Nutze machen. Diogenes Laertius ſagt von ihm: ὁ τὰ ἰδιοφυῆ ποιήσας. Caſaubon merkt hierüber an, daß nach dem Zeugniß des Antigonus Caryſtius dieſer Dichter eine Sammlung von Sinngedichten geſchrieben habe, in welchen die außerordentlichſten und merkwürdigſten Seltenheiten der natürlichen Dinge beſchrieben worden. Dieſes verdienet um ſo viel mehr angemerkt zu werden, da in unſern Zeiten die Materie zu dieſer Dichtart ſehr viel reicher iſt, als Archelaus ſie gefunden hat.

* *

Voſſius in ſ. W. de hiſt. Gr. (l. III. S. 329) hat ſo ziemlich alles geſammelt, was die Alten von dem Archelaus geſagt — ſcheint aber dieſes alles ſelbſt wieder vergeſſen zu haben, wo er von ihm, als Dichter (de Poet. graec. S. 33) handelt. Bayle gedenkt auch ſeiner in der Note C. zu dem Art. Archelaus des Weltweiſen. — Auſſer der ſchon von ihm bekanntern Innſchrift auf die Natur Alexanders von dem Lyſipp, hat Hr. Brunk in ſ. Annal. (III. S. 330) drey von ihm, bey dem Antigonus Caryſtius (S. 22 und 77) befindliche Epigrammen beygebracht, welche einen Begriff von ſeiner von H. Sulzer gedachten Dichtart geben können. — Er lebte zu den Zeiten Alexander des G. —

Archilochus.

Ein griechiſcher Dichter, der um die 29 Olympias gelebt hat. Er hat bey den Alten das Lob eines der erſten Dichter. Er ſoll der Erfinder der jambiſchen Satyre ſeyn.

Archilochum proprio rabies armavit Iambo. *)

Seine Satyren müſſen außerordentlich beißend und boshaft geweſen ſeyn. Sie ſind deßhalb zum Sprüchwort geworden. Horaz findet keine ärgere Drohung, als dieſe:

Cave, cave! namque in malos aſperrimus
Parata tollo cornua;
Qualis Lycambae ſpretus infido gener. **)

Ovidius führt eine ähnliche Sprache: †)

— In te mihi liber Iambus
Tincta Lycambeo ſanguine tela dabit.

Beyde Stellen zielen auf die Geſchichte eines Lycambes, der dem Dichter ſeine Tochter Neobule zur Ehe verweigert, und dafür von ihm ſo übel mitgenommen worden, daß er ſich aus Verdruß erhenkt hat. Nach einigen Sinngedichten in der griechiſchen Anthologie ſind die drey Töchter dieſes ſo ſehr beleidigten Mannes dem Beyſpiel ihres Vaters gefolget. Dieſes Beyſpiel kann den Dichtern zu einer großen Lehre dienen. Wenn ſie ſo viel Macht haben, Menſchen in Verzweiflung zu ſetzen, warum ſollten ſie dieſelbe nicht auch zu ihrer Beſſerung anwenden können. Die Lacedämonier haben die Bücher dieſes Dichters verboten. ††) Aus einer Stelle des Valerius Maximus erhellet zugleich, daß dieſe Satyren ſehr unflätig müſſen geweſen ſeyn.

Das Buch der Epoden des Horaz iſt nach dem Muſter der archilochiſchen Jamben geſchrieben. Der Dichter ſagt:

Parios ego primus Iambos
Oſtendi Latio, numeros animosque ſecutus
Archilochi. *)

Man findet beym Bayle (Archil. Anmerk. k) daß Lorenzo Fabri angemerkt, Archilochus habe zuerſt anſtatt des Hexameters, der bis dahin der einzige übliche Vers geweſen, andre Versarten verſucht, und dadurch den Griechen Gelegenheit gegeben, ſo viel verſchiedene lyriſche Versarten zu erfinden. Wiewol andere dem Alcmann dieſe Erfindung zuſchreiben. **)

* *

Ein Theil der von dem Archilochus auf uns gekommenen Fragmente findet ſich bey der Baßler Ausgabe des Callimachus vom Jahre 1532. 4; vollſtändiger in des H. Brunk Analect. (I. S. 40. Lect. S. 236) — Auſſer den, im Bayle, über ihn befindlichen Nachrichten, hat ſchon Gyraldus (hiſt. poet. S. 956. Baſ. 1548. 8.) ſein Leben beſchrieben, und Fabricius (Bibl. gr. L. II. c. XV. §. 16. I. S. 572) allerhand litterariſche Notitzen zuſammengetragen. —

Argonautica.

Ein epiſches Gedicht des Apollonius Rhodius, eines der ſieben Dichter, die an dem Hofe des Ptolemäus Philadelphus gelebt haben. Es iſt größtentheils in dem wirthſchaftlichen Ton geſchrieben, welchen der vertraulichſte Umgang ſolcher Perſonen, die in einem Schiff eingeſchloſſen ſind, erfodert. Man kann mit dem Lichte zufrieden ſeyn, in welchem jede Perſon nach ihrem abſonderlichen Charakter erſcheint. Alle dieſe Charaktere laufen in einigen allgemeinen Zügen zuſammen. Eine Art von alter Gottſeligkeit oder Ehrfurcht für die Götter, Eifer in ihrem Dienſte,

*) Hor. de Art. 79.

**) Hor. Epod. VI.

†) Ibid. 51.

††) Lacedaemonii Libros Archilochi e civitate ſua exportare juſſerunt. Valer. Max.

*) Epiſt. I. 19, 23.

**) S. Versart.

ſie, Freundſchaft und Gefälligkeit gegen einander. Jeder Held hat ſeine Rolle ſeinem Charakter gemäß, und alle dieſe Rollen beziehen ſich auf das Schiff und auf das geſuchte Vlies. Dadurch werden wir immer auf die allgemeine Angelegenheit zurük geführt, und dadurch bekömmt das Werk eine Einheit. Juno hat die Hand in der Unternehmung, und leitet ihre Fahrt. Die Helden ſind, ohne es ſelbſt zu wiſſen, ihre Werkzeuge. In der Ausbildung der belebten und lebloſen Stüke hat der Dichter durch die Auszeichnung ſehr genauer Umſtände ein helles und angenehmes Licht auf ſein Gedicht geworfen. Für Leſer, welche die Geſtalt des menſchlichen Gemüthes und Verſtandes gerne bis in die entfernteſte Zeiten verfolgen, liegt hier eine reiche Erndte, vornehmlich von Glaubenslehren, Stiftungen der Tempel, Opfergebräuchen und heiligen Plätzen. Virgil hat mit dem Apollonius gerungen, indem er die Liebe der Dido nach der Liebe der Medea gebildet hat. Es iſt ſchwer zu behaupten, daß der Römer geſiegt habe. Longinus giebt der Ilias den Vorzug vor der Argonautica, wie er ihn dieſem Gedichte vor der Odyſſea giebt. Er hat aber kaum etwas mehrers geſagt, als daß die Argonautica und die Odyſſea nicht ſo brauſend ſeyn, als die Ilias.

Dieſe Materie hatten ſich auch verſchiedene römiſche Dichter gewählt, von denen aber nur einer, nämlich Valerius Flaccus, auf unſre Zeiten gekommen iſt. Seine Argonautica haben kein großes Aufſehen gemacht.

* *

Die erſte Ausg. des Apoll. Rhodius erſchien Flor. 1496. 4. Von den folgenden iſt die, vom Heinr. Stephanus (1574. 4.) noch immer brauchbarer, als die von Hölzlin (Leid. 1641) oder von J. Shaw (Oxf. 1777. 4. 2 B.) die neueſte und beſte iſt von H. Brunk (Strasb. 1780. 8. gr.) — Ueberſetzt iſt ein Theil ſeines Gedichtes, ins Engliſche, unter dem Titel: The Loves of Medea and Jaſon, Lond. 1770. 4. (von J. Ekins) und die ganze Argon. von Fawkes (1780. 8.) in ſehr ſchöne Verſe, u. etwas ſchlechter von Green (1780. 8. 2 B.) — Deutſch hat H. Hohl, in dem kurzen Unterricht in den ſch. Wiſſenſch. für das Frauenzimmer (Chemnitz 1772. 8.) den Plan des Gedichtes, und einzele Stellen überſetzt geliefert, und H. Bodmer das Ganze (Zürich 1779. 8.) — — Das Gedicht des Val. Flaccus wurde zuerſt, Bon. 1474. f. gedruckt; die beſten Ausg. ſind von Burmann (Utr. 1702. 12. Lugd. Bat. 1724. 4.) und von H. Harles (Altenb. 1781. 8.) —

Arie.

(Muſik.)

Vom italiäniſchen Aria. Dieſes Wort wird ſowol in der Dichtkunſt, als in der Muſik gebraucht. Dort bedeutet es eine Strophe oder Syſtem von etlichen kurzen lyriſchen Verſen, die insgemein aus zwey Abtheilungen beſteht, um von einem einzigen Sänger abgeſungen zu werden. In der Muſik aber iſt die Arie das Singeſtük, oder bemeldete Strophe zum Singen in Noten geſetzt, oder würklich abgeſungen.

Manchmal werden die Empfindungen (in einem muſikaliſchen Drama) ſo ſtark, und die Gemüthsbewegung wird ſo groß, daß wir eher nicht zufrieden ſind, bis wir uns derſelben gänzlich entladen, und das Herz recht weitläuftig ausgeſchüttet haben. Dieſes geſchieht nun in einer Arie. Der Poet nimmt dazu ein lyriſches Sylbenmaaß; allein unter vielen Gedanken und Worten, lieſt er nur einige wenige, und zwar diejenigen aus, welche den Affekt gleichſam in einem kurzen Inbegriff ſchildern, oder

oder doch dem Muſikus zu deſſen völliger Darſtellung Anlaß und Gelegenheit geben. *) Dieſe wenige Worte enthalten die ganze Theorie der Arie.

Weil ſie für einen förmlichen, mit allen Verzierungen der Muſik geſchmükten Geſang verfertiget wird, ſo iſt offenbar, daß ihr Inhalt eine Ergießung des Herzens ſeyn müſſe. Denn nur in dergleichen Fällen iſt es einem Menſchen natürlich, ſeine Sprache in einen Geſang zu verwandeln. Die Arie iſt von der Ode und der Elegie nur darin unterſchieden, daß ſie die Empfindung kürzer und gleichſam nur auf einen Punkt zuſammengedrängt ſchildert.

Sie erfodert demnach einen großen Dichter, der den ganzen Umfang einer Empfindung in wenig, aber ſehr wohlfließenden Ausdrüken zu ſchildern vermag. Eine zu heftige und zugleich unruhige Leidenſchaft, die überall Gelegenheit ſucht, auf verſchiedene Weiſe auszuſchweifen, ſchiket ſich zur Arie nicht, weil die Einheit der Empfindung, die hier nöthig iſt, in dieſem Fall nicht wol könnte beybehalten werden. Daher der angeführte Schriftſteller gründlich erinnert, **) daß die Aeußerung ſolcher ſtröhmenden Leidenſchaften beſſer in den ſo genannten Accompagnamenten ausgedrükt werde.

Alle beſondere Regeln, welche der Dichter bey Verfertigung der Arie in Acht zu nehmen hat, ſind im achten Hauptſtüke des angeführten Werks ſo vollkommen gründlich und deutlich ausgeführet, daß uns nichts hinzu zu thun übrig bleibet. Wir begnügen uns alſo den Leſer dorthin zu weiſen. Dieß einzige wollen wir anführen, daß die Arie aus zwey Theilen, oder eben ſo viel Sätzen beſtehe. Der erſte enthält die allgemeine Aeußerung der Empfindung; der andere aber eine beſondere Wendung derſelben. Oder wenn der erſte das Beſondere der Empfindung ausdrükt, ſo enthält der andere das Allgemeine derſelben. Denn auf dieſe Weiſe hat der Tonſetzer Gelegenheit, den Ausdruk am vollkommenſten zu bearbeiten. Ueberhaupt iſt die Arie am vollkommenſten, wenn der erſte Theil mit dem zweyten einen Gegenſatz ausmacht.

Es wäre zu wünſchen, daß die Tonſetzer eine eben ſo gründliche Anleitung für ihre Bearbeitung der Arie hätten, als die iſt, welche man den Dichtern gegeben hat. Aber in dieſem Stük, wie in ſehr vielen andern, iſt die Theorie des Tonſetzens überaus verſäumt worden.

In Anſehung der äußerlichen Form der Arie haben die welſchen Tonſetzer eine Mode eingeführt, die beynahe zum Geſetz geworden iſt. Zuerſt machen die Inſtrumente ein Vorſpiel, das Ritornel genannt, in welchem der Hauptausdruk der Arie kürzlich vorgetragen wird; hierauf tritt die Singeſtimme ein, und ſingt den erſten Theil der Arie ohne große Ausdehnung ab; wiederholt hernach die Sätze und zergliedert ſie; alsdenn ruht die Stimme etliche Takte lang, damit der Sänger wieder frey Athem holen könne. Während dieſer Zeit machen die Inſtrumente ein kurzes Zwiſchenſpiel, in welchem die Hauptpunkte des Ausdruks wiederholt werden; hierauf fängt der Sänger wieder an, die Worte des erſten Theils noch einmal zu zergliedern, und hält ſich vornehmlich bey dem Weſentlichſten der Empfindung auf; alsdenn ſchließt er den Geſang des erſten Theils; die Inſtrumente aber fahren fort den Ausdruk immer mehr zu bekräftigen, und ſchließen endlich den erſten Theil der Arie.

Der andre Theil wird hernach ohne das viele Wiederholen und Zergliedern

*) Krauſe von der muſikaliſchen Poeſie. S. 29.

**) Am angezogenen Orte. S. 132.

gliedern, das im erſten Theil ſtatt gehabt, hinter einander abgeſungen, nur daß die Inſtrumente ab und zu, bey kurzen Pauſen der Singeſtimme den Ausdruk mehr bekräftigen. Wenn der Sänger ganz fertig iſt, ſo machen die Inſtrumente wieder ein Ritornel, nach welchem der erſte Theil der Arie noch einmal eben wie zuvor wiederholet wird. Dies iſt die allgemeine Form der heutigen Arien.

Man muß geſtehen, daß ſie dem Zwek der Muſik ſehr gemäß und vernünftig ausgedacht iſt. Das Ritornel läßt dem Sänger, der durch das vorhergehende Recitativ etwas ermüdet worden iſt, Zeit, Athem zu holen und ſich zu einem guten Geſang vorzubereiten; zugleich wird der Zuhörer in die gehörige Faſſung und nöthige Aufmerkſamkeit geſetzt. Indeſſen bindet ſich der Tonſetzer nicht allemal an dieſe Gewohnheit; ſondern läßt bisweilen die Singeſtimme, ohne alle Vorbereitung, anfangen. Dieſes iſt bey gewiſſen Gelegenheiten, wo die Affekte recht heftig ſind, von ſehr guter Würkung, wie jedermann in der Opera Cinna, welche in Berlin aufgeführt worden, bey der ſchönen Aria, O Numi, conſiglio in tanto periglio, empfunden hat.

Daß der erſte Theil der Arie anfänglich ununterbrochen abgeſungen wird, wobey die Inſtrumente meiſtens ſchweigen und nur hier und da der Stimme einen Nachdruk geben, hat auch ſeinen guten Grund. Denn auf dieſe Weiſe überſieht man den erſten Theil geſchwind und wird in die gehörige Faſſung geſetzt, das zu empfinden, was der Dichter und der Tonſetzer uns wollen empfinden machen. Erſt alsdenn ſieht man, worauf es in der Arie hauptſächlich ankommt. Darum wiederholt alsdenn der Sänger die kräftigſten Ausdrüke, bringt ſie in verſchiedenen Tonarten und mit veränderten Wendungen vor.

Dieſes iſt der Natur der Empfindungen gemäß, die immer wieder auf denſelben Hauptgegenſtand, der ſie hervorgebracht hat, zurük kommen und ihn aus allen Anſichten betrachten. Eben dadurch aber bekommt auch der Zuhörer Zeit, ſich völlig in den Affekt zu ſetzen. Wenn der Sänger den Schluß gemacht hat, ſo geben die Inſtrumente der Empfindung noch den letzten Nachdruk.

Weil der zweyte Theil der Arie insgemein nur eine beſondere Anwendung des erſten iſt, in welchem die Empfindung ſchon erſchöpft worden, ſo wird dieſer Theil mit weniger Umſtänden abgeſungen, und insgemein giebt der Tonſetzer durch die Veränderung der Tonart, oder des Zeitmaßes, in dieſem Theil dem Ausdruk eine neue Wendung.

Die Wiederholung des erſten Theils, welches das Da Capo genennt wird, hat vermuthlich keinen andern Grund, als die Begierde, das, was man einmal gut ausgedrükt hat, noch einmal hören zu laſſen. In der Muſik geht alles ziemlich ſchnell vorbey. Die Wiederholung macht, daß wir die Hauptausdrüke der Arie deſto beſſer behalten. Damit ſie aber nicht unnatürlich werde, ſo müſſen beyde, der Dichter und der Tonſetzer, die Arie ſo anordnen, daß das würkliche Ende derſelben im Ausgang des erſten Theils ſich befinde. Dieſes iſt eine leichte Sache, da bey dem erſten Vortrag dies Ende den zweyten Theil unnatürlich machen könnte. Am natürlichſten wird die Wiederholung, wenn der zweyte Theil ſo beſchaffen iſt, daß man am Ende deſſelben natürlicher Weiſe in eine Erwartung geſetzt wird, die durch die Wiederholung des erſten erfüllet wird. Dieſes hat Herr Ramler in ſeiner Paßion in der Arie: Du Held auf den die Köcher ꝛc. wol beachtet. Denn der zweyte Theil endiget ſich mit der Frage: Wer wird alsdenn

mein

mein Tröſter ſeyn! Darauf folget durch die Wiederholung die Antwort: Du Held u. ſ. f.

Es giebt doch beſondere Fälle, wo die Ueberlegung dem Tonſetzer von der beſchriebenen Form der Arie abzuweichen befiehlt. Nur ſchlechte Künſtler, die keine Regel, als die Gewohnheit, kennen, binden ſich überall an das Gewöhnliche. Daher ſehen wir bisweilen, daß in Arien, wo der Dichter nichts hineingebracht hat, das einer beſondern Aufmerkſamkeit werth wäre, der Tonſetzer nichts bedeutende Ausdrüke eben ſo oft wiederholt, und ſchwache Empfindungen eben ſo zergliedert, als andre mit wichtigen gethan haben. Dadurch aber werden ſie abgeſchmakt und froſtig. Eben ſo einfältig werden von vielen die nachdrüklichen Erhöhungen des Ausdruks durch die Inſtrumente angebracht. Sie haben geſehen, daß es eine ſehr gute Würkung thut, wenn an gewiſſen Orten, wo der Geſang ſein mögliches zum Ausdruk gethan hat und denn etwas pauſirt, die Inſtrumente den Ausdruk fortſetzen und noch höher bringen. Dieſes verleitete ſie, ohne alle Ueberlegung die Stimme bisweilen pauſiren zu laſſen, während welcher Zeit ſie die Inſtrumente einige nichts bedeutende oder gar dem Ausdruk entgegenſtreitende Zierrathen und Schnörkel, anbringen laſſen.

Am allermeiſten werden die Ausdehnungen oder Läufe übertrieben; davon aber haben wir in einem beſondern Artikel geſprochen.

Ein gründlicher Tonſetzer bindet ſich an keine Form ſo, daß er ſich nicht, nach Beſchaffenheit der Sache davon entfernte. Er ſieht allemal auf das Weſentliche des Ausdruks. Erfodert dieſer ſtarke und wenige Aeußerungen, ſo ſetzt er ſeinen Geſang ſtark, einfach und ohne Modeverzierungen. Eilt der, dem der Ausdruk der Empfindung in den Mund gelegt wird, in ſeinen Vorſtellungen, ſo verweilt er nicht in ſeinem Geſang. Iſt aber die Empfindung ſelbſt ſo, daß man natürlicher Weiſe wortreich dabey iſt, ſo zergliedert er alles in gehörigem Maaße. In ernſthaften und etwas verdrießlichen Affekten, hütet er ſich vor Ausdehnungen und vor Läufen, wenn die Worte auch noch ſo geſchikt dazu wären. Die Inſtrumente läßt er kein Geräuſche machen, wo eine Stille erfodert wird, läßt ſie nicht ſanft gehen, wo die Empfindung brauſend iſt. Er verſchwendet den Reichthum ſeiner Inſtrumente nicht ſo, daß er glaubt, es müſſen alle mitſpielen, ſondern nimmt nur gerade die, welche der Ausdruk erfodert.

Was ſonſt ein durch den guten Geſchmak geleiteter Tonſetzer überhaupt bey glüklicher Erfindung und Ausarbeitung der Arien überlegt, iſt in dem Artikel, Ausdruk und Singſtük, ſchon ausgeführt worden.

Von dem beſondern Studio des Sängers zu einem vollkommenen Vortrag der Arie hat Toſi eine weitläuftige Abhandlung gegeben.*) Wir begnügen uns, dem Sänger folgende Anmerkungen zur ernſthafteſten Ueberlegung zu empfehlen.

Vor allen Dingen bedenke er, daß er nicht darum ſingt, um den Zuhörer für ſeine Geſchiklichkeit einzunehmen, ſondern ihm das Bild eines von Empfindung durchdrungenen Menſchen auf das vollkommenſte darzuſtellen. Je mehr es ihm gelingt, den Zuhörer vergeſſen zu machen, daß er nur einen Schauſpieler oder Sänger vor ſich hat, je größer wird ſein Ruhm werden. Die verſtändigern Zuhörer wollen nicht ſeine

*) S. deſſen Anleitung zur Singkunſt, nach Herrn Agricola Ueberſetzung. S. 172. u. ſ. f.

ne Kehle, ſondern ſein Herz bewundern. Sobald ſie merken, daß er ſie von der Sache ſelbſt abführen, und ihnen die Bewunderung ſeiner Kunſt abzwingen will, ſo werden ſie froſtig.

Deßwegen wende er die ernſthafteſte Bemühung an, den wahren Charakter der Arie ganz zu faſſen, jeden Gedanken des Dichters und Tonſetzers auf das ſicherſte zu ergreifen; dieſem zufolge jede Sylbe und jeden Ton in ſeinem wahren Lichte darzuſtellen. Hat er überdem die Geſchiklichkeit, durch ſelbſt hinzu geſetzte Töne den Ausdruk zu verſtärken, ſo bringe er ſie an, aber nicht eher, biß er gewiß iſt, daß ſie dieſe Würkung haben. Kann er dieſes nicht, ſo halte er ſich lediglich an dem, was ihm vorgeſchrieben iſt. Er hat noch genug an der beſten Wendung der ihm vorgezeichneten Töne zu ſtudiren. Ein einziger einfacher Ton, der in die Seele dringt, iſt mehr werth, als eine ganze Reihe künſtlicher Läufe, die nichts ſagen, als daß ſie ſchwer zu machen ſind.

* *

Von der Singecompoſition überhaupt, mithin auch im Allgemeinen von der Singecompoſition der Arie handeln folgende Werke: De compoſitione cantus, auct. Ioh. Galliculo, Vitt. 1546. 8. — Ioan. Crugeri Synopſis Muſices, continens rationem conſtituendi et componendi melos harmonicum, Guben. 1624. 12. Berol. 1630. 4. — Muſica poetica, ſ. Compendium Melopoeticum, d. i. Eine kürzliche Anleitung und gründliche Unterweiſung, wie man eine ſehr ſchöne Harmoniam, oder lieblichen Geſang, nach gewieſenen praeceptis und regulis componiren, und machen ſoll, durch Joh. And. Herbſt . . . Nürnberg 1643. 4. — Teatro alla moda, o ſia metodo per ben comporre . . . l'opere italiane in muſica all' uſo moderno (Ven. 1720. 8.) — Anleitung zur Singkompoſition, von F. W. Marpurg, Berl. 1759. 4. — Von der muſikaliſchen Declamation, Göttingen 1775. 8. (von dem Synd. Schubach) — Harmoniſches Sylbenmaaß, Dichtern melodiſcher Werke gewidmet, und angehenden Singecomponiſten zur Einſicht mit platten Beyſpielen, geſprächweiſe abgefaßt, von Joſ. Riepel . . Regensb. 1770. f. 2 Th. — J. P. Kirnberger Anleitung zur Singecompoſition . . . Berl. 1782. 4. — Auch hat Algarotti, in ſ. Verſ. über die Opera, etwas zur Theorie der Arie gehöriges (S. 243. der Ueberſ.) — — Uebrigens bemerke ich noch zur Geſchichte der Compoſition der Arien in der Oper, daß, in den früheſten, kein Da Capo bey den Arien gebräuchlich war; Brown, in ſ. Betrachtungen über Poeſie und Muſik (S. 330 d. Ueberſ.) führt eine Oper des Colonna, aus der Mitte des 17ten Jahrhunderts, zum Beyſpiele an; in der von Scarlati im Jahr 1693 geſetzten Oper, Teodora, finden ſich Da Capo, aber nicht bey allen Arien. — — Von den Eigenſchaften der zur Arie erforderlichen Poeſie handelt H. Krauſe in ſ. W. von der muſikaliſchen Poeſie, Berl. 1752. 8. —

Ariette.

Eine kleine Arie, die nur aus einem Theil beſteht. Der Dichter bringt ſie an die Stellen, wo die Handlung einen gemäßigten Grad der Gemüthsbewegung hervorbringt, die eben nicht lang anhalten, noch einen ſehr tiefen Eindruk machen ſoll. Der Tonſetzer folget ſeinem Beyſpiel. Er dehnet den Ausdruk weniger aus, als in der Arie; er zergliedert die Empfindungen nicht, und läßt den Ausdruk etwas ſchnell vor uns vorüber fahren. Dieſes ausgenommen, wendet er ſonſt wegen der Richtigkeit des Ausdruks eben dieſelbige Sorgfalt an, als auf die Arie. Die Ariette wird in den Opern zu ſehr verſäumt, da man durchgehends nur große Arien macht.

Eine

Eine Abwechslung von Arien und Arietten wäre um ſo viel beſſer, da es gar oft wider den guten Geſchmak ſtreitet, daß geringere oder bald vorübergehende Empfindungen, in eben der Ausdehnung ſollen vorgeſtellt werden, als die, welche die Hauptempfindungen des Drama ausmachen.

Arioſo.

Ein ſehr einfacher Geſang, der noch als ein ſich auszeichnender Theil des Recitativs kann angeſehen werden. Wenn nämlich in dem Recitativ etwas vorkömmt, das in einer mehr abgemeſſenen Bewegung ſoll vorgetragen werden, als das übrige; ein Wunſch, ein lehrreicher Spruch, ein rührendes Gemählde, dabey man ſich aber nicht lange aufzuhalten hat: ſo verändert der Tonſetzer den ungemeßnen Gang des Recitatives, und giebt dem Geſang einen deutlich bemerkten Takt. Die Worte werden ſelten oder gar nicht wiederholt; es kommen darin keine Läufe, keine Schlußcadenzen, keine Zergliederungen der Ausdrüke vor. Mithin iſt das Arioſo eine höchſt einfache Arie. Es thut ſehr gute Würkung, indem es das, was ein langes Recitativ zu langweiliges haben könnte, angenehm unterbricht, und mit dem ausgearbeiteten der Arie einen zufälligen Contraſt macht. Zu einer ſtillen feyerlichen Empfindung ſcheint das Arioſo weit tüchtiger zu ſeyn, als alle andere Geſangarten; und eine furchtſame Aeußerung ſeiner Geſinnungen kann nicht wol anders, als durch daſſelbe ausgedrükt werden. Ueberhaupt dienet es zu allen ſtillen und wenig wortreichen Empfindungen. So wie der Tonſetzer das Arioſo mit viel Einfalt ſetzet, ſo muß auch der Sänger ſich in dem Vortrag der äußerſten Einfalt, mit dem beſten Nachdruk verbunden, befleißen.

Ariſtophanes.

Ein griechiſcher Comödiendichter. Von ſeinen Lebensumſtänden weiß man wenig. Das atheniensiſche Bürgerrecht wurde ihm ſtreitig gemacht, aber er behauptete es. Zu ſeiner Zeit beſaß Athen die größten Männer, denn er war ein Zeitgenoſſe des Sokrates und Perikles.

Damals ſcheint die Comödie noch keine ordentliche Geſtalt gehabt zu haben. Weder die Anordnung der Handlung, noch eine ordentliche Einrichtung der Bühne, noch die Wahrheit und Entwiklung der Charaktere, war damals in der Comödie bekannt. Dieſes muß man beym Ariſtophanes nicht ſuchen. Die Form ſeiner Comödie iſt noch ſehr barbariſch und mehr ein Poſſenſpiel, als eine Handlung, in welcher ſich Begebenheiten, Unternehmungen oder Charaktere, entwiklen. Er führt zum Theil, nach dem Gebrauch der alten Comödie, würkliche, damals in Athen lebende und unter den Zuſchauern ſich befindende, zum Theil allegoriſche Perſonen auf. Der Inhalt der Handlung iſt allemal etwas aus den damaligen Begebenheiten der Stadt, und meiſtentheils politiſch. Ausgelaſſener Muthwillen, Perſonen von Athen durchzuziehen; ein unbedingter Vorſatz, das Volk, es koſte, was es wolle, lachen zu machen, und ihm Faſtnachtspoſſen vorzuſpielen, ſcheinet damals der Charakter der comiſchen Bühne geweſen zu ſeyn.

Dieſe Fehler der Einrichtung ſind alſo nicht Fehler des Ariſtophanes, der ſich nach der, vielleicht zum Geſetz gewordenen, Mode ſeiner Zeit richten mußte. Aber ſein iſt der unerſchöpfliche und alles durchdringende Wiz, die höchſte Gabe zu ſpotten, darin ihm weder Lucian, noch unter den Neuern Swift, noch irgend jemand, gleich kommt; die Sprache und der Ausdruk, den er

im höchſten Grad der Vollkommenheit beſeſſen hat. Daher in einem Sinngedichte, welches dem Plato zugeſchrieben wird, geſagt wird, daß die Grazien ſich ſo, wie er, ausdrüken würden. Sein iſt die rieſenmäßige Stärke, womit er die Demagogen in Athen und oft das ganze Volk ſelbſt angegriffen hat. Es wäre vielleicht nicht übertrieben, wenn man ſagte: daß in einer einzigen von ſeinen Comödien, mehr Wiz und Laune iſt, als man auf den meiſten neuern Bühnen in einem ganzen Jahr hört. Aber in einem Stük ſind auch mehr Grobheiten und Zoten, als man itzt auf der ſchlechteſten Hanswurſtbühne duldet. Man kann dieſen Dichter ſeiner Talente halber kaum genug loben, und wegen des Mißbrauchs, den er bisweilen davon gemacht hat, kaum genug tadeln. Es iſt ihm nichts ehrwürdig genug, wenn er in ſeiner ſpottenden Laune iſt: ſein Spott greift Götter und Menſchen an. Mit dem Sokrates geht er, wie mit einem Lotterbuben, um; Aeſchylus, Sophokles und Euripides müſſen überall ſeine Spöttereyen aushalten. Es ſcheinet überhaupt, daß der Geiſt der damaligen Comödie geweſen ſey, große Männer dem Volke zum Spott Preiß zu geben.

Man darf ſich deßwegen nicht wundern, daß der ehrliche Plutarchus ihn ſo ernſtlich getadelt hat.*) Dieſer Philoſoph, der bey einem guten Verſtand ein mit den beſten Empfindungen erfülltes Herz hatte, das man an unſerm Dichter ganz vermißt, mußte nothwendig unwillig auf den Mann ſeyn, dem alles Gute und Heilige gleichgültig oder gar verächtlich ſchien. Wäre dieſer große Mann ein moraliſcher Menſch geweſen, ſo würde ihm der erſte Ruhm unter allen Dichtern gehören. Man nehme, ſagt ein großer Kunſtrichter,*) aus Ariſtophanes Werken die Fleken weg, die in einem unreinen Herzen ihren Grund haben, ſo bleibet eine bewundernswürdige Fürtreflichkeit übrig.

*) S. die Vergleichung des Ariſtophanes und Menander, in Plutarchs kleinen Werken.

Man beſchuldiget ihn insgemein, daß er durch ſeine Comödie, die Wolken genennt, die Verurtheilung des Sokrates vorbereitet habe. Aber der Pater Brumoi hat gezeiget, daß dieſes gar nicht wahrſcheinlich ſey.**)

Es entſteht über die Comödien dieſes außerordentlichen Geiſtes noch ein Zweifel, den meines Wiſſens niemand aufgelöſt hat. Wie hat ihm eine ſo große Schmähſucht gegen die vornehmſten Männer des Staates, gegen das ganze Volk ſelbſt, und ſo gar gegen die Götter, ſo ungerochen hingehen können? Ohne Zweifel liegt der Grund davon in der urſprünglichen Einrichtung der alten Comödie, die allem Anſehen nach aus ſolchen Schmähungen und Durchhechlungen der angeſehenſten Männer beſtanden hat; die alſo eben ſo wenig ſtrafbar waren, als die Schimpfreden, welche die römiſchen Soldaten in den Triumphliedern gegen ihre Feldherren ſich erlaubten.

Dieſes

*) Graviana della ragion poetica L. I. c. XX. Tolti dall' opere ſue queſti vizi, che naſcon da mente contaminata, rimangono della ſua poeſia virtù maraviglioſe: quali ſono l'invenzioni così varie, e naturali, i coſtumi così propri, che Platone ſtimò queſto poeta degno ritratto della republica d' Atene, onde lo propoſe a Dioniſio, che di quel governo era curioſo; gli aculei così penetranti, la felicità di tirare al ſuo propoſito, ſenza niuna apparenza di' ſforzo, le coſe più lontane; i colpi tanto inaſpettati e convenienti; le fecondità, pienezza, e quel, che a noſtri orecchi, non può tutto penetrare, il ſale attico, di cui l'altre lingue ſono incapaci d' imitarne l' eſpreſſione.

**) Theatre de Grecs T. III. p. 46. e ſuiv.

Dieſes Schimpfen mag in der urſprünglichen Form der griechiſchen Comödie ſo gegründet geweſen ſeyn, wie noch itzt im Carneval unter der Maske manches erlaubt iſt, das ſonſt nicht würde geduldet werden. Lucianus ſagt ausdrüklich, daß die Spöttereyen einen Theil der Feſte des Bacchus ausgemacht haben.*) Für dieſe Feſte aber waren die Comödien beſtimmt. Auch bey andern Feſten machten die Schimpfreden und Verſpottungen einen Theil der Ceremonien aus. Herodotus meldet, daß bey den Epidauriern an einem gewiſſen Opferfeſte der Chor keine Mannsperſonen, ſondern nur das weibliche Geſchlecht mit Schimpfworten habe anfallen dürfen.**) Dieſes ſcheinet noch dadurch beſtätiget zu werden, daß nachher die Form der alten Comödie durch ein förmliches Geſetz iſt aufgehoben worden. In dem Curculio des Plautus treffen wir noch eine Spuhr der urſprünglichen Einrichtung der Comödie an. Zwiſchen dem dritten und vierten Aufzug tritt der Anführer des Chors auf, und wirft den Römern viel ſchimpfliche Dinge vor. Alſo waren Schimpfreden der alten Comödie weſentlich.

Er ſoll der Luſtſpiele 54 geſchrieben haben, von welchen nur noch eilf, Plutus, die Wolken, die Fröſche, die Ritter, die Acharnenſer, die Wespen, der Friede, die Vögel, die Rednerinnen, das Feſt der Ceres, und Lyſiſtrata übrig ſind. Die erſte Ausgabe, griech. erſchien Ven. 1498. f. ap. Aldum; enthält aber nur neun. Die beſten Ausgaben ſind die von Küſter (Amſtel. 1710. f.) gr. und lat. und von H. Brunk (Argent. 1783. 4. und 8. 4 B. — **Ueberſetzt** iſt der ganze Ariſtophanes in das **Italieniſche**, durch die Gebrüder Roſelini (Ven. 1545. 8. Proſa) die Luſtſpiele, Plutus und die Wolken, von Bat. Terucci, Flor. 1751. 4. und das erſtere von Michelangel. Caraelli 1751. 8. — In das **Spaniſche**: Plutus, durch S. Abril (Mad. 1596. 8.) — In das **Engliſche**: Plutus und die Wolken, durch Theobald (1715. 4.) Plutus, durch Young und Fielding (1742. 8.) die Wolken von White 1718. — In das **Franzoſiſche**: Auszüge aus ſ. Luſtſpielen finden ſich in des Brumoy Theatre des Grecs (B. 5 und 6.) Plutus und die Wolken ſind von Md. Dacier (1684. 12.) die Vögel von Boivin (1729. 12.) und der ganze Ariſtophanes von Poinſinet de Sivry (1784. 4 B. 12) überſetzt. — **Deutſch**, ſind ſchon die Wolken (von Fröreiſen) in Verſen, Straſb. 1713. und von H. Goldhagen die Wolken und der Plutus (in ſ. Anthologie Th. 3) von H. Herwig die Wolken, (Würzb. 1772. 8.) und die Vögel, nach Boivin in dem Journ. für Freunde der Religion und Litteratur Ausg. auf das Jahr 1779. 8. — und von Hrn. Schloſſer die Fröſche (1783) geliefert. Auszüge, aus Ariſtophan. Luſtſp. mit Einſicht und Geſchmack gemacht, finden ſich in H. Clodius Verſ. aus der Litteratur und Moral, und aus dem Frieden, in H. Goldhagens Anthologie (Th. 2.) — Plutarch hat in ſ. W. eine Vergleichung zwiſchen dem Ariſtophanes und Menander; — Friſchlin hat eine Apologia pro Ariſtophane 1569. 4. geſchrieben. — Litterariſche Notitzen hat Fabricius in ſ. Bibl. Gr. (lib. 2) zuſammengetragen; in dem 6ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. findet ſich eine Abhandl. über die Vögel, von dem jüngern Boivin; und über den Plutus, und bey dieſer Gelegenheit etwas über die Geſchichte der alten Komödie überhaupt, von den beyden H. Le Beau; Willamow hat den Dichter gegen den Batteux in der Schrift: De ethopœia comica Ariſt. 1769 vertheidigt, und in dem Journ. für Freunde der Religion und Litteratur ſind Ariſtophaniſche Briefe, oder verm. Anmerkungen über eine Münchner Handſchrift. — Ein Leben des Dichters, das in die 90 — 97 Olympiade fällt, gr. geſchrieben, iſt gewöhnlich bey den Scholien befindlich;

*) Luc. in den Fiſchern.
**) Herodot. L. V.

ein beſſeres findet ſich in Gyraldi hiſt. poet. (S. 811.) — Uebrigens will ich noch hier, nach Hemſterhuis (in ſ. Vorrede zum Plutus 1744. 8.) bemerken, daß Ariſtophanes, auſſer ſeinem Verdienſte in Rückſicht auf Erfindung und Schreibart, u. d. m. auch noch dieſes hat, daß man, wie ſchon Plato geſagt, den wahren Zuſtand von Athen zu ſeiner Zeit, aus ihm allein lernen könne; und empfehle, zur richtigen Beurtheilung der zu großen Freyheit, welche im Ariſtophanes Statt finden ſoll, unter andern, aus Brown's Betrachtungen über die Poeſie und Muſik, den 7ten Abſchnitt (S. 212. der d. Ueberſ.) und Hurd's Commentar über den 274 Vers des Horaz ad Piſones (S. 204. Th. 1. der d. Ueberſ.) — oder, da die Neuern alle aus dem Caſaubonus geſchöpft haben, lieber deſſen Werk: De Satyrica Graec. poeſi et Romanor. Satyra . . . lib. II. Par. 1605. 8. Hal. 1774. 8.

Arithmetiſche Theilung.

(Muſik.)

Die ältern Tonlehrer ſprechen vielfältig von der arithmetiſchen und von der harmoniſchen Theilung der Intervallen; deßwegen bedürfen dieſe Wörter einer Erklärung, und um ſo viel mehr, da ſie itzt anfangen, aus der Mode zu kommen.

Es iſt natürlich zu vermuthen, daß die größern Intervallen in der Muſik eher bekannt geweſen ſind, als die kleinen, und daß die Octave eher als die Quinte, dieſe eher als die Terz, bekannt geweſen ſey. Die Alten verſuchten zwiſchen die Töne, welche ein größeres Intervall ausmachen, noch einen oder mehr Töne hinein zu ſetzen, und dieſes thaten ſie auf zweyerley Weiſe; daher denn die arithmetiſche und die harmoniſche Theilung der Intervallen entſtanden iſt.

Dieſes zu verſtehen, muß man ſich die Länge der Sayten, deren Töne ein Intervall ausmachen, in Zahlen vorſtellen. Zwey Sayten, eine 60 Theile (z. E. Zolle) lang, die andre dreyßig, geben, wie bekannt, das Intervall einer Octave.*) Will man zwiſchen dieſe beyden Töne noch einen in die Mitte ſetzen, ſo muß zwiſchen beyden Sayten von 60 und von 30 Theilen, eine angenommen werden, deren Länge mitten zwiſchen 60 und 30 fällt. Dieſe wird arithmetiſch beſtimmt, wenn die Zahl das arithmetiſche Mittel hält, das iſt, wenn ſie um eben ſo viel Theile von 60 als von 30 abſteht, oder wenn ſie 45 Theile hat. Will man aber das Intervall harmoniſch ausfüllen, ſo muß die mittlere Zahl das harmoniſche Mittel ſeyn, **) nämlich 40.

Demnach ſtellen die drey Zahlen, 60, 45, 30, eine Octave vor, die arithmetiſch getheilt iſt, und die Zahlen, 60, 40, 30, eine harmoniſch getheilte Octave. Im erſten Fall iſt das Intervall, 60: 45 oder 4: 3 eine Quarte; das andre 45: 30 oder 3: 2 eine Quinte; im andern Fall iſt 60: 40 oder 3: 2 eine Quinte; und 40: 30 oder 4: 3 eine Quarte. Daher ſagte man, die Octave C-c werde durch die Quarte F arithmetiſch, und durch die Quinte G harmoniſch getheilt, und die arithmetiſche Theilung der Octave gebe die Quarte unten C-F und die Quinte oben F-c; die harmoniſche aber gebe dieſe Intervalle umgekehrt: erſt die Quinte C-G, und denn die Quarte G-c.

Auf dieſe doppelte Weiſe pflegte man ehedem alle größeren Intervalle auszufüllen. Die Quinte 60: 40, arithmetiſch getheilt, giebt 60: 50: 40, oder die kleinere Terz $\frac{6}{5}$ unten, und die größere $\frac{5}{4}$ oben; hingegen harmoniſch getheilt giebt ſie 60: 48: 40, die größere Terz $\frac{5}{4}$ unten, und die kleinere $\frac{6}{5}$ oben.

*) S. Harmonie.
**) S. Harmoniſch.

Auf eben dieſe Art kann man auch den Raum der Octave durch zwey neue Töne ausfüllen, ſowol arithmetiſch, als harmoniſch. Im erſten Fall bekömmt man 60: 50: 40: 30, oder die kleine Terz $\frac{5}{6}$, die Quinte $\frac{4}{6}$ oder $\frac{2}{3}$ und die Octave 60: 30 oder $\frac{1}{2}$; im andern Fall aber 60: 48: 40: 30, oder die große Terz 60: 48 oder $\frac{4}{5}$, die Quinte 60: 40 oder $\frac{2}{4}$ und die Octave. Hieraus enſtand die Anmerkung, daß die arithmetiſche Theilung der Octave durch zwey Töne die weiche oder kleine Tonart, die harmoniſche aber, die harte oder große Tonart, angebe.

Da die Quinte ein vollkommeners Intervall iſt, als die Quarte, die größere Terz vollkommener, als die kleinere, ſo haben die ältern Tonlehrer überhaupt geſagt: die harmoniſche Theilung ſey für die Muſik beſſer, als die arithmetiſche.

Da überhaupt dieſe Art, ſich den Urſprung der Intervalle vorzuſtellen, von den Neuern ſelten gebraucht wird, ſo hat dieſe Erklärung itzt weiter nichts mehr auf ſich, als daß man dadurch die Sprache der ältern Tonlehrer verſtehen lernt.

Attike.

(Baukunſt.)

Ein niedriges oder halbes Stokwerk auf einem ganzen oder höhern, nach der ehemaligen Bauart in Athen.

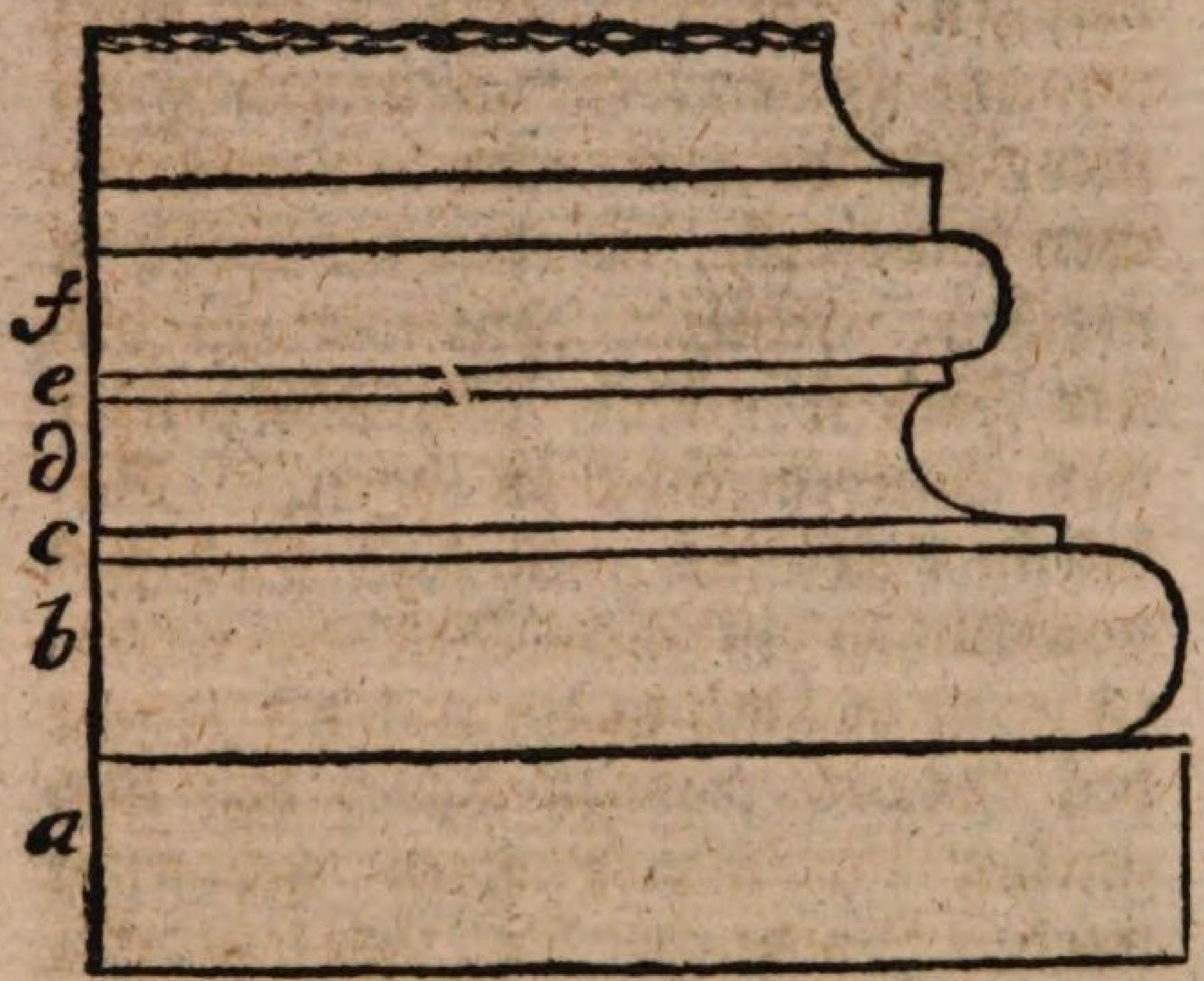
In der heutigen Baukunſt kommen zweyerley Attiken vor. Man macht ſie entweder über dem Hauptgeſims, ſo daß ſie mehr zu dem Dache, als zu dem eigentlichen Körper des Gebäudes gehören; oder man ſetzt ſie unter dem Hauptgeſims, ſo daß ſie ein würkliches Geſchoß oder Stokwerk ausmachen. Von der erſtern Art muß man es herleiten, daß ein über dem Hauptgeſims ſtehendes Geländer bisweilen auch Attike genennt wird, wiewol dieſem der Name nicht eigentlich zukömmt. Eine ganz herumgehende Attike wird die genennt, die um das ganze Gebäude geht. Man macht aber auch ſolche, die nur über einem Theil der Hauptſeite ſtehen.

Die Attike wird in großen Gebäuden oder Palläſten über dem Hauptgeſchoß geſetzt, wenn man nicht zwey volle Geſchoſſe braucht, und wird insgemein halb ſo hoch, als das Hauptgeſchoß, gemacht. Wo man hinlänglichen Platz hat, ſich auszudehnen, kann man alle Hauptzimmer in ein Geſchoß zuſammenbringen. Alsdenn wäre es eine ganz unnütze Sache, die geringern Zimmer, für Bediente und den perſönlichen Gebrauch, in eben der Höhe zu machen. Folglich thut man in dieſem Falle ſehr wol, eine Attike über das Hauptgeſchoß zu ſetzen. Dadurch bekömmt auch das Gebäude von Außen ein gutes Anſehen, indem es nicht zu hoch wird, und die Pracht des Hauptgeſchoſſes durch den Gegenſatz der Attike noch vermehrt wird. In dieſem Fall aber müſſen die Säulen und Pilaſter durchaus bis an das Hauptgeſims gehen, wie an dem Opernhauſe in Berlin; denn es ſteht nicht gut, wenn die Attike durch ein Geſims oder Gebälke von dem Hauptgeſchoß getrennt iſt.

Man macht auch bisweilen eine Attike zwiſchen zwey Hauptgeſchoſſen, oder hohen Stokwerken, damit die Bedienten gerade über den Zimmern der Herrſchaft ihre Wohnungen in dieſer Attike nehmen können. Eine ſolche iſt z. E. zwiſchen dem Hauptgeſchoß an dem königlichen Schloß in Berlin: in Italien findet man ſie vielfältig an Palläſten und Häuſern der Vornehmen. Dergleichen Attiken ſind zwar ſehr bequem; ſie verſtellen aber das Anſehen des Gebäudes etwas, oder müſſen, wie auf dem berlinſchen Schloſſe, ſehr niedrig gemacht werden.

Attiſcher Säulenfuß.

Eine beſondre und ſchöne Art des Säulenfußes, der in Athen aufgekommen, und daher ſeinen Namen hat. Er beſteht aus einem vierekigten Unterſatz a, einem Pfühl b, einem Riemlein c, einer Einziehung d, noch einem Riemlein e, auf welches ein Pfühl f folget. Die Verhältniſſe der Höhen dieſer Theile, von unten auf gerechnet, ſind folgende: 6, $4\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, 3, $\frac{1}{2}$, $3\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$. Dieſer Fuß iſt ſowol in der alten als neuen Baukunſt der gewöhnlichſte; und wird unter



allen Arten von Säulen, die toscaniſche ausgenommen, gebraucht. Es ſcheinet, daß die Baumeiſter in Athen dieſen Fuß für die joniſche Säule anſtatt des eigentlichen joniſchen Fußes zuerſt geſetzt haben.*)

Avantüre.

(Dichtkunſt.)

Iſt bey den Heldendichtern des ſchwäbiſchen Zeitpunktes eine Muſe, die ſie ordentlicher Weiſe angerufen, und der ſie um ihren Beyſtand gedankt haben. Das Wort iſt von den Provenzalen genommen, die vermuthlich den Deutſchen vorgegangen, eine Perſon daraus zu machen. Sie iſt alſo die Muſe der abentheuerlichen Begebenheiten, dieſelbe, welche Arioſto zu ſeinem Orlando Furioſo und Wieland zu ſeinem Idris hätte anrufen können.

*) S. Joniſch.

Aufführung des Drama.

Man ſagt von einem Drama, es ſey gut oder ſchlecht aufgeführt worden; deßwegen ſcheint das Wort Aufführung ſchiklich, die Vorſtellung des Drama auf der Bühne zu bezeichnen. Die gute Aufführung hängt größtentheils von der Geſchiklichkeit der Schauſpieler, und von der guten Einrichtung der Bühne ab; aber auch der Dichter ſelbſt kann viel dazu beytragen. Von dem, was zur Kunſt des Schauſpielers gehört, kommt in manchem Artikel dieſes Werks verſchiedenes vor: hier iſt blos von dem Antheil die Rede, den der Dichter an dieſer Sache hat.

Es iſt ſehr wichtig, daß er bey Verfertigung ſeines Stükes keinen Augenblik vergeſſe, daß ſein Werk nicht zum Leſen geſchrieben ſey, ſondern bloße Reden für ſolche Perſonen enthalte, die als handelnde Perſonen auf die Schaubühne treten. Dieſe Vorſtellung muß einen beſtimmten Einfluß auf ſein Werk haben. Hat ſie es nicht: ſo kann er vielleicht ein ſchönes Geſpräch ſchreiben; aber ein vollkommenes Drama wird er nicht zu Stande bringen. In der That findet man, daß in dramatiſchen Stüken manches beym Leſen ſehr gut gefällt, das auf der Bühne ſchlechte Würkung thut; und daß bisweilen die einfacheſten Dinge, die im Leſen beynahe überſehen werden, auf der Bühne von großer Schönheit ſind. Die Urſache hievon iſt, weil das Drama, in ſo weit der Dichter es verfertiget, nur ein Theil der Sache iſt; die Handlung der Perſonen und was dazu gehört, machen den andern Theil davon aus.

Nur ein ſehr erfahrner Schauſpieler wäre im Stande dem Dichter zu ſagen,

ſagen, was er ſowol überhaupt, als in beſondern Stellen aus Rükſicht auf die Aufführung ſeines Stüks, in Acht zu nehmen habe. Wir können hievon nur unvollkommene Winke geben.

Ueberhaupt erfodert die Schaubühne eine ganz eigene, nur für ſie abgepaßte, Schreibart, die genau in dem Ton einer Perſon, die in einer Handlung begriffen iſt, geſtimmt ſeyn muß. Euripides konnte nicht wie Demoſthenes, und Terenz nicht wie Cicero ſchreiben. Auch in der höchſten tragiſchen Schreibart, muß nichts den Geruch der Lampe des griechiſchen Redners verrathen. Alle Wörter, die blos dem Schriftſteller, oder dem Redner eigen ſind, müſſen da vermieden werden; weil die handelnden Perſonen weder Schriftſteller noch Redner ſind. Die langen und gekünſtelten Perioden ſind hier gänzlich zu vermeiden, ſo wie die Wendungen, die aus Ueberlegung entſtehen; denn man ſpricht ohne Vorbereitung. Eine einzige Periode, die einem Schauſpieler etwas ſauer wird, wozu ſein Athem nicht hinreicht, oder die das Feuer der Vorſtellung etwas dämpft, hebt ſogleich beym Zuſchauer die Täuſchung auf; er verliehrt die handelnde Perſon aus dem Geſichte und erblikt den Dichter.

In Rükſicht auf die Aufführung, muß der dramatiſche Dichter ſich kürzer, als jeder andre Schriftſteller, ausdrüken. Aber ſeine Kürze muß nicht eine erkünſtelte oder erzwungene Kürze ſeyn, dergleichen einige Schriftſteller, nach dem Muſter, das Tacitus gegeben hat, annehmen. Hieher können wir einen Fehler rechnen, wiewol er mehr die Sachen, als den Ausdruk betrifft, von welchem kaum die beſten dramatiſchen Dichter frey ſind. Er beſteht darin, daß ſie ihre Perſonen ſo gar oft mehr ſagen laſſen, als der, mit dem ſie ſprechen, zu hören nöthig hat. Ein Theil deſſen, was geſagt wird, gehört oft blos für den Zuſchauer, um ihn von etwas zu unterrichten, das der Dichter ihm auf eine beſſere Art zu erkennen zu geben, kein Mittel wußte.

Hat der Dichter die Perſonen, denen er die Reden in Mund legt, vor Augen, ſtellt er ſich ihr Spiel recht vor, überlegt er genug, was ihre Stellung, ihre Minen und der Ton ihrer Stimme auszudrüken vermögen, ſo wird er an ſehr viel Orten weniger ſagen, als ein andrer Schriftſteller, der eben daſſelbe hiſtoriſch, redneriſch oder poetiſch zu ſagen gehabt hätte. Denn ſelbſt die Winke und das ſogenannte ſtumme Spiel kommen ihm zu ſtatten.

Eine vorzügliche Aufmerkſamkeit von Seiten des dramatiſchen Dichters erfodern die Auftritte, wo auſſer den würklich redenden Perſonen noch mehr andre zugegen ſeyn müſſen. Sie werden gar zu bald langweilig, wenn die Reden eigentlich nur unter zwey Perſonen vorfallen, da doch vier oder fünfe zugegen ſind, die alsdenn überaus magere Figur machen.

Dieſes gilt fürnehmlich von den Auftritten in ernſthaften Stüken, wo die handelnden Perſonen in die höchſte Leidenſchaft geſetzt ſind. Da hat der Dichter am wenigſten zu thun, weil der höchſte Grad ſtarker Leidenſchaften mehr ſtumm, als beredt macht. Mit deſto größerer Ueberlegung hat er auf die Würkung, welche die Sache bey der Aufführung haben wird, Acht zu geben. Dergleichen Auftritte, von denen man das meiſte erwarten ſollte, mißlingen den Schauſpielern gar zu oft, und nicht allemal durch ihre Schuld allein. Der Dichter verſieht es insgemein darin, daß er verſchiedenen Perſonen Reden in den Mund legt, wo ſie ſchweigen ſollten, weil er den Auftritt nicht will ſtumm laſſen.

Es iſt zu wünſchen, daß Kunſtrichter, welche die Schauſpiele fleiſſig beſuchen, auf diejenigen Stellen beſonders Achtung geben, da der Dichter aus Mangel der Rükſicht auf die würkliche Aufführung, etwas verſehen hat, und daß ſie ihre Bemerkungen zum Beſten der dramatiſchen Dichter bekannt machen. Denn es ſind vielleicht über keinen Theil der ſchönen Künſte weniger Beobachtungen, als über dieſen geſammelt worden.

* *

Da Hr. S. in dem vorſtehenden Artikel, eigentlich blos von der Einrichtung des Dialogen, und zwar nur in Rückſicht ſeiner Wirkung auf die Zuſchauer, gehandelt, und nicht vorher unterſucht hat, weder, in wie fern er, wenn er ſonſt dem Charakter, dem Zweck, und der Lage der redenden, und der mit ihr redenden Perſon, gemäß iſt, gute oder böſe Wirkung auf den Zuſchauer hervorbringen, noch ob und wenn der Dichter das, was jene, dem was dieſe von ihm fordern, aufopfern muß: ſo laſſen ſich hier auch nur ſolche Nachweiſungen geben, die auf den dramatiſchen Dialog überhaupt gehen. Diderot handelt davon in der, hinter ſeinem Hausvater, befindlichen Ueberſetzung (S. 288 u. f. der Ueberſ. 2te Auflage.) — Cailhava in dem XIten Kap. des erſten Theiles ſeiner Art de la Comedie (S. 204) — und Leſſing, vorzüglich an einem Orte, wo man es nicht ſuchen ſollte, in ſ. Anti-Göz. — — Wenn übrigens Hr. Sulzer ſagt, daß der dramatiſche Dichter überhaupt ſich kürzer faſſen könne, als der Erzähler: ſo empfehle ich, zur Vorbeugung alles Irrthums, welcher hieraus entſtehen könnte, die Schrift des Hrn. Engel über Handlung, Geſpräch und Erzählung (N. B. 16. vorzüglich S. 240 u. f.) — Was die zuſammengeſetzten Auftritte, und auch diejenigen anbetrift, wo mehr, als zwey Perſonen, mit ein und derſelben Sache beſchäftigt ſind: ſo finden ſich, in der vorhin angeführten Abhandlung des Diderot (S. 282 u. f.) einige gute Winke darüber; auch in Hrn. Eſchenburgs Ueberſetzung des Hurd (I. 397) iſt die damit, ſchon für das Drama verknüpfte Schwierigkeit gerügt, und H. Leſſings Urtheil darüber beygebracht.

Aufhaltung.

(Schöne Künſte.)

Dieſes Wort ſcheinet bequem, um einen in den ſchönen Künſten verſchiedentlich vorkommenden Kunſtgriff zu benennen. Er beſteht in einer geſchikten Verzögerung der Auflöſung einer Verwiklung, die man ganz nahe glaubt. In dem Trauerſpiel des Euripides, Iphigenia in Tauris, glaubt man, daß die Erkenntniß der Iphigenia und des Oreſtes ſogleich erfolgen, und alſo ein Hauptknoten werde aufgelöſt werden, ſobald jeder des andern Namen hören werde. Aber der Dichter wußte die völlige Erkenntniß aufzuhalten; und die Aufhaltung ſogar durch einige Auftritte durchzuführen. Eine ſolche Aufhaltung finden wir auch im VII Buche der Ilias. Hektor fodert einen der Griechen zum Zweykampf auf; Menelaus nimmt die Auffoderung an: man wird begierig, den Streit anzuſehen: aber Agamemnon und Neſtor kommen dazwiſchen, halten den Menelaus zurüke, der endlich von ſeinem Vorſatz abſteht, und die Sache dem Ajax überläßt. Dadurch wird unſre Erwartung aufgehalten, und die Begierde, die Entwiklung der Sache zu ſehen, noch mehr gereizt.

In dieſer Reizung beſteht demnach die Würkung der Aufhaltung, und eben dadurch wird das Vergnügen bey der Einwiklung deſto größer. Ein Werk kann zwar ſo beſchaffen ſeyn, daß die Vorſtellungen ohne Aufhaltung, wie ein ſanfter und immer gleich fließender Strohm,

Strohm, fort gehen; dergleichen Werke aber reizen weniger, als die, darin Verwiklungen und Aufhaltungen vorkommen; es ſey denn, daß alles in der höchſten Natur und Einfalt auf einander folge. In allen andern Fällen ſind Verwiklungen und Aufhaltungen nöthig, und von großer Würkung.

Die Aufhaltung betrifft nicht nur große Hauptverwiklungen eines Werks, ſie hat auch in kleinen Theilen ſtatt. Selbſt in einzeln Gedanken kann ſie vorkommen. So iſt in folgender Stelle des Horaz eine merkliche Aufhaltung:

> Poſcimur. Si quid vacui ſub umbra
> Luſimus tecum, quod et hunc in annum
> Vivat et plures: age dic Latinum
> Barbite carmen.*)

Das erſte Wort, Poſcimur, erwekt die Erwartung, was das ſeyn möchte, wozu der Dichter aufgefodert wird, und macht alſo einen Knoten; dieſer wird durch alles, was zwiſchen Poſcimur und age dic ſteht, aufgehalten, und dadurch wird die Erwartung größer.

Auch in der Muſik giebt es gröſſere und kleinere Aufhaltungen. In den größern wird ein Gedanke ſo behandelt, daß er gerade an der Stelle, wo man glaubt, er werde durch den Schluß ſein Ende erreichen, aufs neue eine andre Wendung bekömmt.**) Kleinere Aufhaltungen kommen beſtändig bey Auflöſungen der Diſſonanzen vor, da ein diſſonirender Accord, deſſen Auflöſung man erwartet, erſt noch durch andre Diſſonanzen geführt und hernach aufgelöſt wird.

Bey jeder Verwiklung iſt nothwendig eine Aufhaltung. Hier iſt nur von der die Rede, welche der Künſtler aus Ueberlegung verlängert, um die Vorſtellungskraft deſto mehr zu reizen. Er muß ſich dieſes Kunſtgrifs nicht allzuoft bedienen, ſonſt ermüdet er. Die Aufhaltung iſt von derjenigen Gattung Schönheiten, die ſparſam und mit genauer Beurtheilung, wo ſie nöthig ſeyn möchte, gebraucht werden muß. In der Muſik wird der, welcher immer den kürzeſten Weg zum Schluß eilet, unſchmakhaft und wäſſerig; der aber, der niemals anders, als durch mancherley Umwege ſchließt, wird nicht weniger langweilig und verdrüßlich. Es laſſen ſich hierüber keine Regeln feſtſetzen. Ein ſcharfes Urtheil iſt die beſte Regel, und der Kunſtrichter kann nichts mehr thun, als den Künſtler vermahnen, aufmerkſam auf den Gebrauch und Mißbrauch der Kunſtgriffe zu ſeyn, damit er nicht aus Unachtſamkeit fehle.

Die Aufhaltung muß nicht mit der Unterbrechung des Endes einer Vorſtellung verwechſelt werden. Jene läßt uns die Sache, deren Verwiklung uns beſchäfftiget, nicht aus dem Geſichte verliehren, ſie iſt ein Theil davon; dieſe aber bricht ſie ab, und ſezt etwas anders dazwiſchen. Dadurch entſtehet eine widrige Würkung, weil der Zuſammenhang der Vorſtellungen würklich zerriſſen wird. Nichts iſt verdrüßlicher, als eine Geſchichte zu leſen, wo, wie in dem Roman vom Amadis, die Begebenheiten, wenn man denkt, daß ſie ſich nun entwikeln werden, abgebrochen, und wegen einer neuen Geſchichte ganz aus dem Geſichte verlohren werden. Die Epiſoden, wenn ſie recht geſchikt angebracht werden, gehören einigermaſſen auch zu der Aufhaltung.*)

*) Hor. Od. I. 32.

**) S. Cadenz.

*) S. Epiſode.

Auflö-

Aufloͤſung.

(Schoͤne Kuͤnſte.)

Dieſes Wort wird in der Kunſtſprache verſchiedentlich gebraucht, und kann, wegen der Wichtigkeit der Sache, die es ausdruͤkt, zum Kunſtwort gemacht werden. Aufloͤſung bedeutet uͤberhaupt die Herſtellung der Freyheit und Ordnung nach vorhergegangener Verwiklung. Dergleichen Aufloͤſungen kommen in Werken der ſchoͤnen Kuͤnſte verſchiedentlich vor. In der Muſik wird die Harmonie oft verruͤkt; daher entſtehen die Diſſonanzen, die eine wuͤrkliche Unordnung ſind, aus welcher durch die Aufloͤſung, die Ordnung und voͤllige Harmonie wieder hergeſtellet wird. In der dramatiſchen Handlung iſt allemal Verwiklung; verſchiedenes ſtreitet gegen einander; am Ende der Handlung entwikelt ſich alles durch die Aufloͤſung, die deßwegen in der franzoͤſiſchen Sprache Dénouement, (Entwiklung des Knotens) genennt wird. Aber auch jede andre Handlung, und beynahe jede Vorſtellung, darin vieles zugleich zu dem Ganzen einer Sache gehoͤrt, hat eine Verwiklung, und kann deßwegen einer Aufloͤſung faͤhig ſeyn. Alſo kommen dieſe beyden Sachen faſt uͤberall vor.

Man kann keine Herſtellung der Ordnung ſehen oder empfinden, ohne dadurch angenehm geruͤhrt zu werden. Daher kommen Verwiklungen und Aufloͤſungen ſo vielfaͤltig in den Werken der Kunſt vor, weil ſie ihnen Kraft und Reizung geben. Der Urſprung alles Vergnuͤgens iſt in der Thaͤtigkeit unſers Geiſtes zu ſuchen; dieſe fuͤhlen wir zu wenig, wenn unſre Vorſtellungen unaufgehalten in einem ſanften Laufe fortgehen; denn da iſt nirgend eine Anſtrengung noͤthig, durch welche wir uns unſrer Thaͤtigkeit bewußt ſind. Dieſe empfinden wir nur bey Hinderniſſen, bey gegen einander laufenden Vorſtellungen, beym Streit der Elemente, die auf uns wuͤrken. Da bemuͤht ſich der Geiſt die Ordnung wieder herzuſtellen: je ſchneller und vollkommener dieſes geſchieht, wenn nur vorher die Anſtrengung aufs hoͤchſte geſtiegen iſt, je groͤßer iſt das Vergnuͤgen.

Weiter wollen wir die allgemeine Betrachtung dieſer Sache nicht treiben; ſondern von den Aufloͤſungen ſprechen, woruͤber Kunſtverſtaͤndige ſchon laͤngſt beſondere Betrachtungen angeſtellt haben.

Aufloͤſung der dramatiſchen Verwiklung. Dadurch verſteht man die Hauptaufloͤſung, wodurch das ganze Stuͤk ſein Ende erreicht. Sie wird auch nach einem griechiſchen Worte Cataſtrophe genennt.*) Wie eine Berathſchlagung, wenn ſie ordentlich vollendet wird, einen Entſchluß hervorbringt, ſo hat jede Handlung einen Erfolg; naͤmlich es wird etwas bewuͤrkt, das alle weitere Bemuͤhung und Unternehmung uͤber die Sache unmoͤglich macht. Ein Friedensſchluß hebt auf einmal alle Unternehmungen des Krieges auf, und die Ankunft an dem Orte, wohin die Reiſe gerichtet war, endiget dieſelbe. In verwikelten Handlungen, wie die dramatiſchen ſind, finden ſich entweder Hinderniſſe und Schwierigkeiten, die ſich dem Erfolg entgegen ſtellen; oder es zeiget ſich in dem Charakter der Hauptperſonen etwas, wodurch eine merkwuͤrdige Veraͤnderung in ihren Gluͤksumſtaͤnden entſtehen muß; wobey ſich aber ſo viel Schwierigkeiten zeigen, daß man begierig wird, den Ausgang der Sache zu erfahren. Das-

*) Cataſtrophe: converſio negotii exagitati in tranquillitatem non expectatam. Scalig. Poet. L. I. c. 9.

Dasjenige, was dieſen Ausgang oder jenen Erfolg beſtimmt und auch begreiflich macht, iſt eigentlich die Aufloͤſung der Handlung. So iſt im Oedipus in Theben des Sophokles die voͤllige Entdekung, daß jener der Sohn und Moͤrder des Lajus ſey, die Aufloͤſung der Handlung; denn dadurch wird der Erfolg beſtimmt, daß Oedipus den Thron verlaͤßt und ſich ſelbſt verbannt, wodurch die ganze Sache ihr voͤlliges Ende erreicht; und ſo iſt in Addiſons Cato der Selbſtmord dieſes Helden die Aufloͤſung, wodurch der Ausgang der Sache beſtimmt, und die ganze Handlung voͤllig geendiget wird.

Die Aufloͤſung iſt vollkommen, wenn ſie natuͤrlich und vollſtaͤndig iſt, auch zu rechter Zeit geſchieht. Natuͤrlich iſt ſie, wenn ſie nicht nur aus der Handlung ſelbſt entſteht, ſondern ſo, daß nichts uͤbertriebenes, nichts unwahrſcheinliches in den Urſachen iſt, wodurch ſie bewuͤrkt wird. Der Charakter des Cato macht ſeinen Entſchluß ſehr natuͤrlich; eben ſo natuͤrlich iſt die ſo oft vorkommende Aufloͤſung in Comoͤdien, da ein Vater ſeinem Sohn aus Zaͤrtlichkeit nachgiebt und in etwas williget, was er zu hintertreiben geſucht hat; daß ein liſtiger Mann, wie Ulyſſes, aller Hinderniſſe ungeachtet zu ſeinem Zwek kommt; daß eine tollkuͤhne Unternehmung zuletzt etwas hervorbringt, das einen ungluͤklichen Ausgang bewuͤrkt. Es kommt hiebey darauf an, daß der Dichter eine große Kenntniß des Menſchen und menſchlicher Zufaͤlle habe, daß er keine Wuͤrkung zeige, deren Urſache nicht hinlaͤnglich dazu waͤre; daß er keinen Zufall heran bringe, der dem natuͤrlichen Lauf der menſchlichen Dinge nicht angemeſſen ſey. Es iſt aber nicht genug, daß er ſelbſt die Moͤglichkeit der Sache nach dem ordentlichen Lauf der phyſiſchen oder ſittlichen Natur begreife; auch der Zuſchauer muß ihn begreifen. Deßwegen muß der Dichter bisweilen ſchon von weitem gewiſſe Sachen einfließen laſſen, die hernach bey der Aufloͤſung alles begreiflicher machen. Dieſes nennt man die Aufloͤſung vorbereiten.

Wie in der Natur kein Sprung ſtatt hat, ſo muß auch der Dichter bey ſeinen Aufloͤſungen keinen machen. Laͤßt er eine Paſſion, oder eine Unternehmung, fuͤr die kein guter Ausweg vorzuſehen war, ploͤtzlich einen ſolchen finden, ſo geſchehe es ſo, daß aus der Lage der Sachen erſt nach dem Erfolg begreiflich werde, wie die Sachen haben kommen koͤnnen. Es giebt bisweilen Aufloͤſungen, die ans Unnatuͤrliche graͤnzen, und eben deßwegen ſehr ſchoͤn werden; weil das, was unmoͤglich geſchienen hat, deſto lebhaftere Eindruͤke macht, wenn man es wuͤrklich und aus begreiflichen Urſachen bewuͤrkt findet. So ſcheinet es unnatuͤrlich, daß ein Menſch ploͤtzlich ſeine Sinnesart aͤndere, daß er aus einem Boͤſewicht ein rechtſchaffener Mann, aus einem Tyrannen ein billiger und guͤtiger Regent werde. Dennoch finden ſich wuͤrkliche Veraͤnderungen dieſer Art in der Natur. So haͤtte es angehen koͤnnen, daß Corneille ſeinem Trauerſpiele Rodoguͤne durch eine andre Aufloͤſung einen guten Ausgang gegeben haͤtte. Er haͤtte die Bosheit und Rachgier der Cleopatra auf den hoͤchſten Gipfel kommen laſſen. Denn haͤtte ſie durch eine Ruͤkkehr auf die muͤtterliche Zaͤrtlichkeit erſt uͤber ihr Vorhaben geſtutzt; dieſes haͤtte ſie zu einigem Nachdenken uͤber ihre ungeheure Bosheit und endlich gar zur Reue gebracht. Dergleichen Faͤlle ſind in der Natur vorhanden. Der Dichter hatte ſogar dieſe Aufloͤſung im

dritten

dritten Auftritt des vierten Aufzugs vorbereitet, da er die Cleopatra zum Antiochus ſagen läßt:

> Vos larmes dans mon cœur ont trop d'intelligence,
> Elles ont preſque éteint cette ardeur de vengeance.
> Je ne puis refuſer des ſoupirs a vos pleurs.
> Je ſens que je ſuis mére auprès de vos douleurs.
> C'en eſt fait, je me rends et ma colére expire,
> Rodogune eſt à vous, auſſi bien que l'empire.

Da man Beyſpiele von bewundrungswürdigen Veränderungen der Sinnesart der Menſchen hat, ſo könnten dergleichen zu Auflöſungen bisweilen verſucht werden.

Es verdient wegen der Comödie angemerkt zu werden, daß die Alten verſchiedentlich Auflöſungen gefunden haben, die zu ihrer Zeit natürlich waren, die es itzt nicht mehr ſeyn würden. Plautus und Terenz finden oft die Auflöſung dadurch, daß ein längſt vergeſſener, oder für todt gehaltener Menſch plötzlich wieder erſcheint; daß ein Vater ſein Kind erkennet, das er längſt vergeſſen hatte. Dergleichen Auflöſungen ſind zwar noch itzt möglich; ſie müſſen aber, um wahrſcheinlich zu ſeyn, mit mehr Vorſicht behandelt werden, als jene Alten nöthig hatten, bey denen dergleichen Zufälle durch die damals gewöhnliche Ausſetzung der Kinder, durch die Sclaverey, in welche man durch den Krieg oder Menſchenraub fallen konnte, durch die wenigere Verbindung der Völker unter einander, durch Mangel der Mittel, die man gegenwärtig hat, einer verlohrnen Perſon nachzufragen, viel natürlicher waren, als ſie itzo ſind.

Die unnatürlichen Auflöſungen ſind die, welche man Maſchinen nennt, davon in einem beſondern Artikel geſprochen worden.

Zur vollkommenen Auflöſung gehört auch die Vollſtändigkeit, die darin beſteht, daß unſre ganze Erwartung von der Sache befriediget, und das Ende der Handlung ſo erreicht wird, daß wir gar nichts mehr erwarten können. Man muß ſich die einzeln Perſonen, die Vorfälle, die in der Handlung aufſtoßen, als ſo viel Linien vorſtellen, die entweder gerade oder krumm ſich zuletzt in einen einzigen Punkt vereinigen; keine muß abgebrochen werden, oder ſich verliehren, noch auf einen andern, als den allgemeinen Geſichtspunkt hingehen. Die Charaktere müſſen völlig entwikelt ſeyn, daß der Zuſchauer nichts mehr davon zu wiſſen verlanget; die verſchiedenen Unternehmungen müſſen ihr Ende ſo erreichen, daß die Fortſetzung derſelben unmöglich wird, und das Schikſal der Perſonen muß durch die Auflöſung völlig beſtimmt werden, daß keine Frage mehr darüber entſtehen kann. Plautus hat verſchiedentlich gegen dieſe Vollſtändigkeit der Auflöſung gefehlt. So hat ſein Stük, das er Moſtellaria genennt hat, eine ſo unvollſtändige Auflöſung, daß das Ende davon ganz abgeſchmakt wird.

Es iſt zwar eben nicht nöthig, wie einige meynen, daß die Auflöſung zuletzt alle Perſonen auf die Bühne vereinige; genug, wenn dieſelbe nur alle weitere Unternehmung hemmt, und unſre Erwartung über die Perſonen befriediget, ſie ſeyn zugegen oder nicht.

Endlich muß die Auflöſung zu rechter Zeit geſchehen; nämlich, wenn unſre Erwartung auf das höchſte gekommen iſt. Nicht eher, weil ſie ſonſt nicht Reizung genug hat; daher bisweilen eine Aufhaltung nothwendig iſt;*) nicht ſpäter, damit die

*) S. Aufhaltung.

die Lebhaftigkeit der Erwartung nicht wieder abnehme. Beydes iſt ſehr wichtig, weil die Lebhaftigkeit der Vorſtellungen bey der Auflöſung die ſtärkſten Eindrücke im Gemüthe zurük läßt.

Vom Ausgange, der durch die Auflöſung bewürkt wird, iſt beſonders geſprochen worden.*)

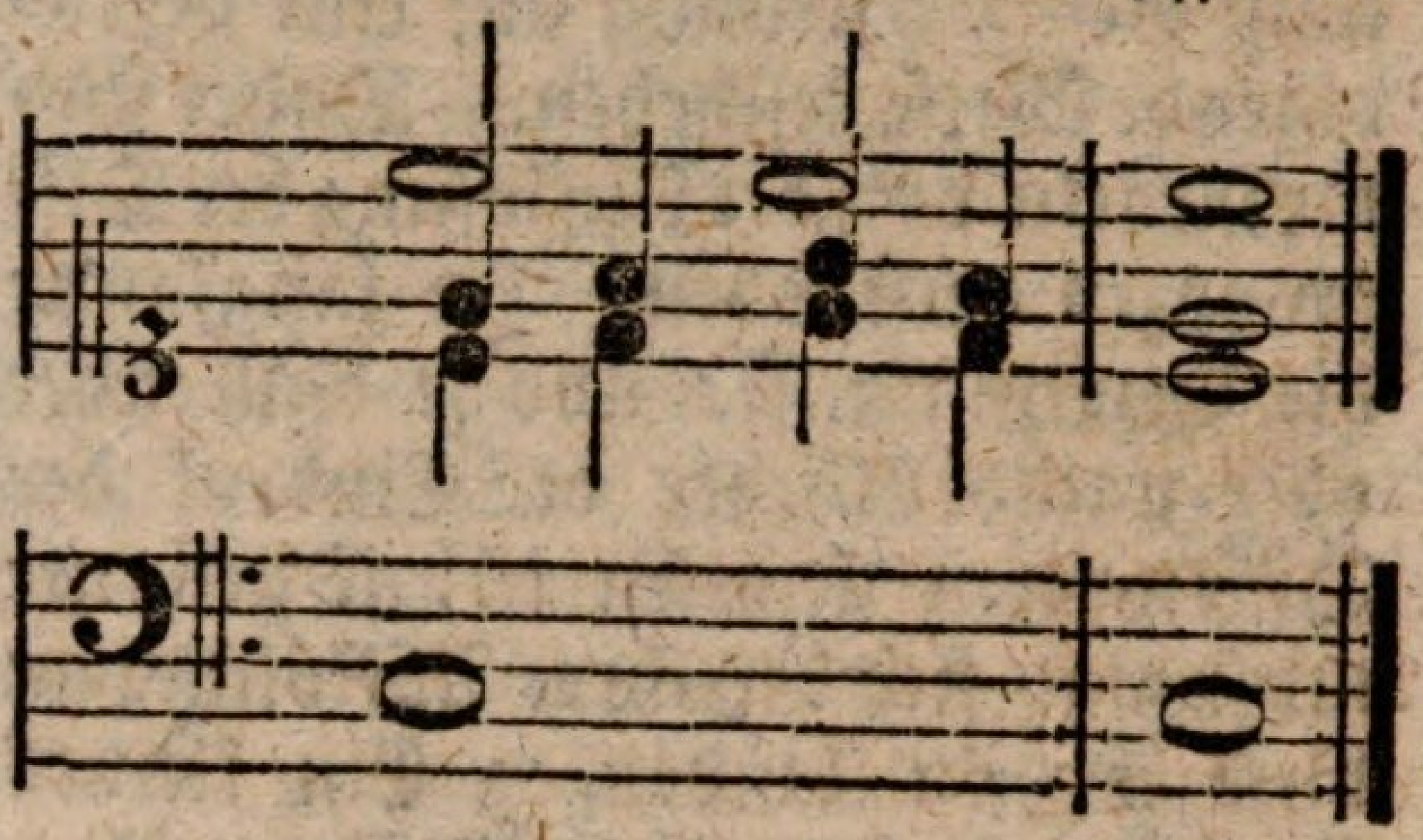
Will man gegen die Wichtigkeit aller dieſer Anmerkungen, ſo wie gegen alles, was die Regeln der Vollkommenheit eines Werks betrifft, einwenden, daß viele Stüke ſehr gefallen, darin dieſe Vorſchriften nicht beobachtet ſind: ſo kann man einmal für allemal dieſes zur Antwort nehmen, daß jene Stüke noch mehr gefallen würden, wenn dabey auch noch dieſe Regeln wären beobachtet worden.

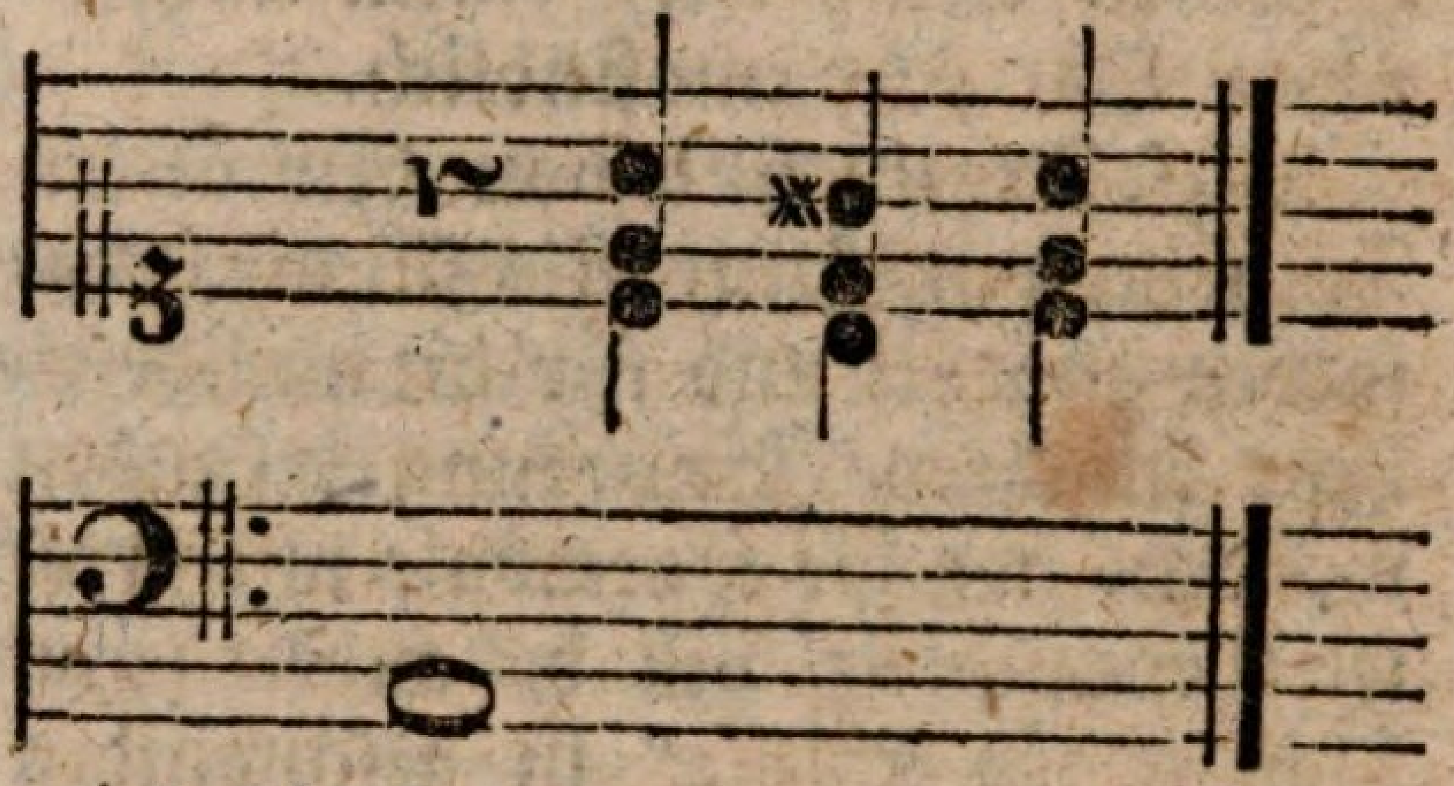
Was hier von der Auflöſung der dramatiſchen Handlung angemerkt iſt, kann auch auf die epiſche Handlung angewendet werden. Die Kunſtrichter haben davon weniger geſchrieben, weil der Dichter in dieſer weniger Zwang fühlt, und alſo allen Foderungen leichter genug thun kann.

Von der Auflöſung im Drama handeln noch: Ariſtoteles περι ποιητ. (XII, wo die Rede nähmlich vom Exodus iſt, und XVIII.) und mithin ſ. Commentatoren, als Dacier (S. 181 und 327. Ed. d' Amſt. 1733.) Curtius (S. 182. 271 u. f.) ſo wie Aubignac, im 9ten Kap. des 2ten B. ſeiner Pratique du Theatre (S. 122. 1 B. Amſt. 1715. 8.) — Cailhava, in dem 31ten Kap. des 1ten und im 40ten Kap. des 2ten Theils ſ. Art de la Comedie (1. 502. 2. 468.) — — Von der Auflöſung in dem epiſchen Gedichte handelt Boſſu in dem Traité du Poeme epique in dem 13ten und 15ten Kap. des 2ten Buches (S. 149 u. f. Amſterd. 1693. 12.) — Von der dramatiſchen ſowohl, als epiſchen Auflöſung, Batteux in ſ. Einleitung in die ſch. Wiſſ. im 6ten Kap. des 3ten Art. Abſchn. 1. Th. 2. (2. 33. 4te Ausg.)

*) S. Ausgang.

Auflöſung der Diſſonanz in der Muſik. Hier wird das Wort Auflöſung in einer ganz beſondern engen Bedeutung genommen; denn nicht eine jede Herſtellung der völligen Harmonie, ſondern nur eine gewiſſe Gattung derſelben bekömmt den Namen der Auflöſung. In den beyden hiebey geſchriebenen Beyſpielen





wird die Harmonie durch Diſſonanzen zerſtöhrt, da in dem zweyten und vierten Viertel des erſten Takts zwey Diſſonanzen anſtatt der Conſonanzen ſtehen, ſogleich aber wieder in Conſonanzen durch ſteigen oder fallen eintreten; in dem andern Beyſpiel aber werden gar alle Conſonanzen in Diſſonanzen verwandelt, die aber gleich wieder in die Conſonanzen zurüktreten. Dergleichen Fälle aber werden nicht zu den Auflöſungen gerechnet.*) Dieſe Diſſonanzen erſcheinen ohne Vorbereitung, und verſchwinden auch plötzlich wieder; indem ſie nur in geſchwinden Bewegungen ſtatt haben, wo das Ohr kaum Zeit hat ſich wieder nach der reinen Harmonie zu ſehnen. Die eigentlichen Auflöſungen betreffen nur diejenigen Diſſonanzen, die durch Bindun-

*) S. Durchgang; Verwechslung.

Bindungen vorbereitet worden, und folglich wieder entbunden oder aufgelöſt werden müſſen. Weil dieſe Diſſonanzen entweder wegen ihrer längern Dauer, oder wegen des darauf liegenden Nachdruks, merklichen Eindruk machen, und dem Gehör ein würkliches Verlangen nach der Herſtellung der Ordnung erweken: ſo muß dieſe Herſtellung auf eine befriedigende Weiſe geſchehen. Daher ſind die Regeln von der Auflöſung der Diſſonanzen entſtanden. Je langſamer die Bewegung iſt, und je daurender oder nachdrüklicher der Eindruk der Diſſonanzen geweſen iſt, je genauer muß man ſich bey ihrer Auflöſung an dieſe Regeln binden. Ein kleines Verſehen dabey wird einem wohlgeübten Ohr ſehr empfindlich.

Dieſe Regeln ſind von den ältern Tonſetzern größtentheils für die langſamen Choräle und für die nachdrükliche Allabreve-Bewegung erfunden worden, wo die Harmonie mit groſſer Genauigkeit will behandelt ſeyn. Daß große Meiſter in geſchwinden Sachen, und in dem, was man die galante Schreibart nennt, ſich nicht allemal pünktlich an dieſe Regeln binden; (wiewol auch da die größten Meiſter ſich am wenigſten Freyheiten erlauben) ſoll Anfänger, oder minder geübtere, nicht zur Nachläſſigkeit verleiten. Es iſt allemal ſicherer, ſich die Regeln ganz geläufig zu machen, damit ſie nicht zur Unzeit übertreten werden.

Bey Auflöſung der Diſſonanzen iſt eigentlich nur eine einzige Regel zu beobachten. Jede Diſſonanz tritt bey der Auflöſung in die nächſte diatoniſche Stufe unter ſich, ſo daß ſie daſelbſt zu einer Conſonanz wird. Dieſe letzte Bedingung beſtimmt die Fortſchreitung oder das Stillliegen des Baſſes, wenn die Diſſonanz in den obern Stimmen iſt; und der obern Stimmen, wenn die Diſſonanz im Baß iſt. Wie dieſe Regel der Auflöſung in allen Fällen beobachtet werde, erhellet aus der Tabelle der Diſſonanzen.*) Von der großen Septime, die aufwärts geht, iſt anderswo geſprochen worden **)

Rameau und die, welche ſeine Theorie annehmen, haben Diſſonanzen, welche bey der Auflöſung einen diatoniſchen Grad herauf treten. Dieſe ſind bis itzt von den deutſchen Harmoniſten nicht angenommen. †)

Aufputzen der Gemählde.

Es iſt eine für die Liebhaber der Mahlerey wichtige Sache, wenn Gemählde, die durch Alter und andere Zufälligkeiten ſchadhaft, oder durch Staub und Unreinigkeiten verdunkelt worden, wieder zu ihrer erſten Schönheit können hergeſtellt werden. Dieſes Aufputzen der Gemählde hat man in der neuern Zeit ſehr hoch gebracht, und dadurch manches ſchöne Stük, das ſchon als verdorben, oder faſt ausgelöſcht, in einen Winkel geſetzt, und der Vergeſſenheit übergeben worden, wieder in die Bildergallerien und zu großem Anſehen gebracht. Man hat ſogar Mittel gefunden, die Gemählde von dem Grund, er ſey Leinewand oder Holz, abzunehmen, und auf einen neuen überzutragen. Eine für die Erhaltung der Gemählde wichtige Erfindung.

Zu dem Aufputzen gehören verſchiedene wichtige Handgriffe, und überhaupt eine große Vorſichtigkeit. Wenn ein in der Sache nur halb erfahrner Mann ſich daran waget, ſo läuft er Gefahr, das Gemählde zu verderben. Diejenigen Liebhaber, die gute, in ſchlechten Zuſtand gerathene, Stüke beſitzen, müſſen ſich ſehr wol vorſehen, daß ſie ſelbige durch ungeſchikte Aufputzer nicht noch mehr

*) S. Diſſonanz.
**) S. Septime.
†) S. Diſſonanz; Sexte.

mehr verderben laſſen. Es iſt deßwegen gut, daß die ganze Sache unter den Händen der beſten und erfahrenſten Künſtler, als eine Art Geheimniß bleibe, an welches ſich keiner wagen ſoll, der darin nicht vollkommen unterrichtet iſt. Es iſt zwar viel davon bekannt worden,*) aber niemanden zu rathen, die Künſte an guten Gemählden zu probiren.

Der Mahler, Schulze, in Berlin, der ſeit vielen Jahren dieſe Kunſt mit dem glüklichſten Erfolg ausübet, iſt in dieſen Gegenden der einzige, dem man auch die beſten Sachen mit Zuverſicht anvertrauen kann. Auch beſitzt Herr Riedel, churfürſtl. Gallerie-Inſpektor in Dresden, vorzügliche Geſchiklichkeit in dieſer Kunſt.

* *

Außer der, von Hrn. Sulzer, angeführten Anweiſung zum Aufputzen der Gemählde, welche eigentlich aus dem handmaid to the Arts genommen iſt, hat man noch, von Lud. Criſpi, einen Brief über dieſe Materie in den Lettere ſulla Pittura, Scoltura etc. — Bemerkungen über die damit geſpielten Betrügereyen, und die Folgen für den Werth der Gemählde, finden ſich in dem Gentlem. Magaz. 1764. S. 534.

Aufriß.

(Baukunſt.)

Die Zeichnung eines Gebäudes, oder eines einzeln Theils deſſelben, in der die Umriſſe aller Theile, die auf einmal ins Auge fallen können, nach ihrer wahren verhältnißmäßigen Größe angezeiget werden. Dieſe Zeichnung iſt von der perſpektiviſchen Zeichnung darin unterſchieden, daß weder ein gewiſſer Augenpunkt, noch eine Anſicht, dazu genommen iſt; da die perſpektiviſche Zeichnung das Außere oder Innere eines Gebäudes ſo vorſtellt, wie es aus einem gewiſſen Geſichtspunkt in die Augen fällt.

Der Aufriß, etwas groß gezeichnet, dienet dem Baumeiſter und den Werkleuten zur beſtändigen Richtſchnur in Beſtimmung aller Theile. Denn nach dieſem Riß nehmen ſie alle Höhen und Breiten eines jeden Theiles.

Aufſchlag.

(Muſik.)

Die ſchwache Zeit des Takts, da der, ſo den Takt ſchlägt, die Hand oder den Fuß aufhebt. In dem Takt von zwey Zeiten fällt der Aufſchlag in die zweyte Zeit; in die dritte, wenn der Takt drey Zeiten hat; und in die zweyte und vierte, wenn er aus vier Zeiten beſteht.**) Man ſagt von einem Tonſtük, es fange im Aufſchlag an, wenn es kurz oder ohne Accent mit der lezten Zeit eines Taktes anfängt, auf welche ſogleich der Anfang des zweyten Taktes folget. So muß ein Geſang anfangen, deſſen Text jambiſch iſt, weil es nicht angeht, daß ein Jambus einen Takt ausmache; denn die erſte Sylbe oder der erſte Ton des Takts iſt immer nothwendig lang. Alſo behandelt die Muſik die jambiſche Versart, als wenn ſie trochäiſch mit einer vorgeſetzten kurzen Sylbe wäre. Anſtatt

Komm Do | ris komm | zu je | nen Bu | chen,

lieſt der Tonſetzer:

Komm | Doris | komm zu | jenen | Buchen.**)

Aufſchrift.

(Beredſamkeit.)

Eine kurze Rede, wodurch eine merkwürdige Sache auf einem Denkmal ausgedrukt wird.†) Man kann die

*) S. Bibliothek der ſchönen Wiſſenſch. IV. Theil.

*) S. Takt.

**) S. Takt; Zeiten.

†) S. Denkmal.

Aufſchrift, ob ſie gleich nicht nothwendig in Verſen gemacht wird, als eine beſondre Art des Sinngedichtes anſehen, und ſie ein Sinngedicht zu einem Denkmal nennen. Die Aufſchrift ſoll, ihrer Abſicht gemäß, etwas ganz merkwürdiges, auf die kürzeſte und nachdrüklichſte Weiſe ſagen. Sie gehört deßwegen unter die Werke, deren Wichtigkeit man nicht nach ihrer Größe ſchätzen ſoll; denn es iſt oft ſchwerer eine vollkommene Aufſchrift, als eine groſe Rede zu machen. Eine weitläuftige Sache durch wenige Meiſterzüge bezeichnen, durch wenig Worte viel ſagen, iſt in redenden Künſten gerade das ſchwereſte. Da man weder Beſchreibungen, noch ausgeführte Bilder brauchen kann, die Einbildungskraft ſtark zu rühren, ſo müſſen die wenigen Ausdrüke, von der größten Fruchtbarkeit, Stärke und Einfalt ſeyn. Es kann nur einem recht guten Genie gelingen, eine vollkommene Aufſchrift zu machen, und noch gehört ein glüklicher Augenblik dazu. Wie viel man auch in der kürzeſten Aufſchrift ſagen könne, ſieht man aus der, welche Poußin auf das Grabmal einer Schäferin in einem berühmten Gemählde geſetzt hat: Auch ich war in Arcadien. Man leſe nach, was der Abt dü Bos *) hierüber angemerkt hat.

Die Alten waren oft ſehr glüklich in Aufſchriften: und denen, welche in dieſer Art zu arbeiten haben, iſt zu rathen, daß ſie die Aufſchriften, welche Pauſanias in ſeiner Beſchreibung Griechenlands aufbehalten hat, die, welche man in den griechiſchen Anthologien findet, auch die beſten von denen, die man aus alten Denkmälern geſammlet hat, fleißig ſtudiren.

Außer der ſinnreichen Erfindung wird auch ein vollkommener Ausdruk zu der Aufſchrift erfodert. Er muß Einfalt, Stärke, Kürze verbinden, und von ſehr gutem Wolklang ſeyn, damit er deſto gewiſſer im Gedächtniß bleibe. Wo es angeht, ſollte die Aufſchrift in Verſen ſeyn, in halben Verſen, in ganzen einzeln, in zweyen oder vieren, die man Hemiſtichia, Diſticha, Tetraſticha, nennt. *) Weil man aber in einer ſo ſehr kurzen Rede wenig Freyheit hat, ſo geht dieſes nicht allemal an. Anſtatt der Verſe muß man die Rede in kurze, wol ins Gehör fallende, Sätze eintheilen. Es iſt daher eine beſondre Schreibart für die Aufſchriften entſtanden, welche man den Stylum lapidarem nennt. Als ein Muſter einer guten Aufſchrift, kann die angeführt werden, welche auf der bey Murten in der Schweiz ſtehenden Capelle, darin die Gebeine der dort in der bekannten Schlacht gebliebenen Burgunder zuſammengelegt ſind, zu leſen iſt:

DEO. OPT. MAX.
CAROLI INCLYTI FORTISSIMI
DUCIS BURGUNDIAE EXERCITUS MURATUM
OBSIDENS AB HELVETIIS
CAESUS
HOC SUI MOMUMENTUM RELIQUIT.

Wegen der edlen Einfalt verdienet auch die Aufſchrift an dem Invalidenhaus bey Berlin angeführt zu werden: LAESO ET INVICTO MILITI. Hingegen iſt auf einem der größten öffentlichen Gebäude dieſer Stadt eine deutſche Aufſchrift, die einem Handwerksmanne zur Schande gereichen würde.

Man hat bisweilen die Frage aufgeworfen, ob es nicht wol gethan wäre, wenn die Mahler ihre Werke, nach Art der Denkmäler, durch Aufſchriften erläuterten. Es läßt ſich leicht ſehen, daß ein Gemählde dadurch

*) Reflexions ſur la poeſie et la peinture T. I. Sect. VI.

*) S. Vers.

dadurch ſehr viel gewinnen kann.*) Aber es iſt ſchwer ſie ſo ſchiklich anzubringen, als Poußin in dem angeführten Fall es gethan hat. Doch ſind ſehr viel Wege dazu. Sie können auf Gebäude, auf Denkmäler, auf Gefäße, und andere Nebenſachen des Gemähldes angebracht werden. Wem ein Kupferſtich von Fueßli, der 1768 in London herausgekommen iſt, darauf Dion, wie er in Syrakuſa ein Geſpenſt ſieht, vorgeſtellt wird, zu Geſichte kommt, der kann darauf vielerley gute Wege, Aufſchriften anzubringen, auf einmal ſehen. Die Sache iſt wichtig, und verdienet eine genaue Ueberlegung.**)

* *

Anweiſungen zu Aufſchriften ſind verſchiedene da; aber die Verfaſſer derſelben, ſo viel ich deren kenne, ſind größtentheils mehr auf Witzeleyen und Künſteleyen, als auf den wahren Ton der Aufſchrift bedacht geweſen. Indeſſen glaube ich ſie doch nicht gänzlich übergehen zu dürfen; von den **Italienern** ſind folgende Werke hierüber abgefaßt: De modo conficiendi Inſcriptiones, Auct. Franc. Pola, Ver. 1626. 4. (das Buch iſt, urſprünglich, italieniſch geſchrieben; aber in der Urſprache mir nie zu Geſichte gekommen) — Il Cannochiale Ariſtotelico, ò ſia idea dell' arguta et ingegnoſa elocutione, che ſerve a tutta l' arte oratoria, lapidaria et ſymbolica . . . del Conte Emanuele Teſauro . . . Torino 1654. 4. verm. Vened 1682. 4. lat. Leipz. 1698 4. und 1714. 4. — Epigraphica, ſ. elogia inſcriptionesque quodvis genus pangendi ratio, ubi de inſcriptionibus . . . facili modo diſſertatur, ſubjectisque exemplis antiquis ac recentioribus . . . praecepta dilucidantur, Auct. Octav. Boldonio . . . Peruſ. 1660. f. — Epigraphae religioſae, memoriales, mortuales et encomiaſticae, von ebendemſ. Rom. 1670. 4. — Ars nova argutiarum eruditae ac honeſtae recreationis, in duas partes diviſa; prima epigrammatum, altera inſcript. argutarum, Auct. Iac. Maſenio, Mod. 1660. 4. Col. Agr. 1668. 8. — Epigrafia, o ſia l'arte di comporre le Iſcrizione Latine, ridotta a regole da Gaet. Buganza, Mant. 1774. 4. — De Stylo inſcription. latin. lib. III. a Steph. Ant. Marcelli. Rom. 1780. f. m. K. (zum Nachſchlagen, als ein Exempelbuch, gut.) — — Von **Franzoſen**: Traité des Inſcriptions, par Jacq. Ravenau, Par. 1666. 12. — Diſcours ſur le Style des Inſcriptions von Boileau (in ſ. W.) — — Von **Deutſchen**: Chriſt. Weiſii de Poeſi hodiernopoliticorum, ſ. de argutis inſcriptionibus Lib. II. Ienae 1738. 8. — — Die übriggebliebenen Aufſchriften der Alten, deren Studium Hr. Sulzer, mit Recht, als die beſte Anleitung zur Theorie derſelben empfiehlt, ſind häufig geſammelt und erklärt worden. Es war eine Zeit, wo dieſes Studium, deſſen Nutzen in Rückſicht auf Geſchichte überhaupt, und andere Dinge mehr, hier zwar nicht in Betracht kommt, aber doch unläugbar iſt, mit ſehr vielem Eifer betrieben wurde; ſogar ein Pabſt, Nicolaus der Fünfte, gab die Koſten der Reiſe her, welche der erſte Sammler, deſſen Arbeit bekannt geworden iſt, Cyriacus, deswegen unternahm. Die wichtigſten dieſer Sammlungen, in welche die einzeln aufgeſuchten und erklärten, größtentheils mit aufgenommen worden, und die wichtigſten Werke, in welchen ſich dergleichen befinden, ſind folgende: Epigrammata graec. et lat. reperta per Illyricum a Cyriaco Anconit. fol. (ohne Druckort und Jahrszahl; aber zu Rom, in dem Barberiniſchen Pallaſte, gedruckt) n. A. R. 1747. fol. — Conr. Peutingeri Inſcript. Aug. Vind. 1505. f. — Iac. Mazochii Epigram. antiquae urbis, Rom. 1512. f. — Pet. Apiani et Barth. Amantii Inſcript non tantum Rom. ſed totius fere orbis, Ingolſt. 1534. fol. — Mart. Smetii Inſcript.

*) S. du Bos Reflex. etc. T. I. Sect. 13.
**) S. Allegorie; Hiſtorie.

ſcript. antiquae per Europam paſſim obviae, cum auct. Iuſti Lipſii, Lugd. B. 1588. f. — Les illuſtres obſervations antiques du Sr. Gab. Symeon, en ſon dernier voyage d'Italie l'an 1557. Lyon 1558. 4. — Steph. Zamoſii Analecta lapidum vetuſtor. et nonnullar. in Dacia antiquit. Pat. 1593. 8. — Ioh. Iac. Boiſſardi Antiquitates urbis Romae, Frcft. 1597. f. ebend. 1627. f. ebend. 1692. f. — Iani Gruteri Inſcriptionum romanar. Corpus, in offic. Commeliana, 1603. f. Heidelb. 1680. f. notis Marq. Gudii emend. cura Io. G. Graevii, Amſtel. 1707. f. — I. B. Ferretii Muſae lapidar. antiquorum in marmor. carmina, cum explicat. Ver. 1672. f. — Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grece et du Levant, par Jacq. Spon et George Wheler, Lyon 1678. 8. deutſch, Nürnb. 1690. f. engl. 1682. f. — Iac. Sponii Miſcellan. Antiquitatis erud. Lugd. Bat. 1679-1685. fol. 2 Th. — Th. Reineſii Syntagma inſcription. antiquar. inprimis Romae veter. c. comment. Lipſ. 1682. f. — Raph. Fabretti Inſcript. antiqu. Rom. 1699. f. ebend. 1702. f. — Inſcriptiones antiquae Gr. et Rom. quae extant in Etruriae urbibus, c. Ant. Mar. Salvinii et Gorii not. cura Ant. Fr. Gorii, Flor. 1727. f. — Ioh. B. Donii Inſcript. antiq. cum notis et indice Ant. Franc. Gorii . . . Flor. 1731. f. — Antiquae Inſcript. cum gr. tum lat. olim a Marq. Gudio collectae, nuper a Ioa. Koolio digeſtae, nunc a Frid. Neſſelio editae . . . Leov. 1731. f. — Marmora Arundeliana, Seldeniana aliaque Acad. Oxon. donata, c. commentar. . . . Lond. 1732. f. — Lud. Ant. Muratorii novus theſaurus veter. Inſcript. Mediol. 1739. f. — Muſeum Veronenſe, h. e. antiquar. Inſcript. atque Anaglyphor. collectio, Ver. 1749. f. — F. M. Bonadae Anthologia, ſeu Collectio omnium veter. Inſcript. poeticar. tam graec. quam latinar. in antiquis lapidibus ſculptar. Rom. 1751. 4. 2 B. — Inſcriptiones atticae, nunc demum ex ſchedis Maffei editae, lat. interpret. illuſtratae ab Ed. Corſino, Flor. 1752. 4. — Rich. Pockokes Beſchreibung des Morgenlandes und einiger andern Länder, Erl. 1754. 4. — Iac. Ph. d'Orville Sicula, quibus Sicil. vet. rudera illuſtrantur . . . Amſtel. 1764. — Inſcrizione antiche, con qualche Spiegazioni, di Bened. Paſſionei, Lucca 1764. f. — Le antiche Inſcrizioni di Palermo, c. f. Palermo 1765. 4. — Siciliae et adjacent. inſular. veter. Inſcription. nova collectio . . . (von dem Prinzen von Torremuzza) Par. 1769. 4. — Inſcriptiones ant. pleraeque nondum editae: in Aſia minori et Graecia, praeſ. Athenis collectae . . . Ed. Ric. Chandler . . Oxon. 1774. f. — Muſei Capitolini ant. Inſcript. a Franc. Eug. Guaſco . . . nunc primum conjunctim editae . . . Rom. 1775-1778. f. 3 B. — Auch finden ſich dergleichen noch in des Gr. Caylus Recueil d'Antiquités . . . — in des Montfaucon Antiquité expliquée . . . — in den Memoires de l'Acad. des Inſcript. u. a. D. m. — — Zur Verſtändlichkeit und Benutzung alter Aufſchriften können folgende Werke dienen: Scip. Maffei artis criticae lapidariae quae extant, ex ejusd. autogr. a . . . Ioa. Frc. Seguierio fideliter exſcripta, et a Seb. Donato edita . . . Luc. 1765. f. — Iſtituzione antiquar. lapidaria, o ſia introduzione allo ſtudio delle antiche iſcrizione, in tre libri propoſta, Rom. 1770. 8. (von dem Jeſ. Fr. Ant. Zaccaria) — — Und in J. Fr. Chriſts Abhandl. über die Litteratur und Kunſtwerke . . . Leipz. 1776. 8. ſind (S. 48 u. f.) ſowol über die Theorie als die Litteratur der Aufſchriften ſehr gute Winke und Nachrichten enthalten. — —

Auftritt.

(Schauſpiel.)

Der Theil der dramatiſchen Handlung, der ununterbrochen von denſelbigen Perſonen behandelt wird. Ein

Ein Auftritt iſt zu Ende, und ein neuer fängt an, ſobald eine Perſon von der Bühne geht, oder zu den gegenwärtigen noch eine hinzukömmt. Wenigſtens iſt dieſes die itzige Bedeutung des Worts. Wir finden zwar in einer Comödie des Plautus, daß ein ſolcher Auftritt in drey Scenen vertheilt iſt. *) Taubmann merkt dabey an, daß dieſes vermuthlich deßwegen geſchehen, weil die Reden der Perſonen in dieſem Auftritt zweymal durch Tanz und Geſang unterbrochen worden. Daß in den dramatiſchen Werken alter und neuer Dichter die Handlung in Auftritte abgetheilt wird, und jedem die Namen der darin erſcheinenden Perſonen voran ſtehen, iſt eine Mode der neuern Zeit, und hat weiter nichts auf ſich.

Die Anzahl der Auftritte in einem Aufzug oder in dem ganzen Stük, ihre Länge, die Anzahl der Perſonen, dieſe Punkte ſind keiner andern Regel unterworfen, als der allgemeinen Regel der ganzen Handlung; daß keine Perſon ohne hinreichenden, in der Handlung liegenden Grund, weder weggehen noch auftreten ſoll; und daß vom Anfange eines Aufzuges bis ans Ende die Bühne niemals leer ſeyn, ſondern jeder Auftritt mit dem folgenden in enger Verbindung ſtehen ſoll. Beydes erfodert die Natur der Sache. Doch werden dieſe Regeln, ſo wie alle andere, vielfältig übertreten. In den engliſchen Comödien kömmt dieſes beſonders oft vor, daß zwey Perſonen abtreten und die Bühne leer laſſen, zwey andere hierauf eintreten, die von ganz andern Sachen reden; ſo daß man lange nicht weiß, wie dieſe hieher kommen, oder in was für Verbindung ſie mit den vorigen ſtehen. Die Gewohnheit macht alles erträglich, und zuletzt läßt ſich für jeden Fehler eine Entſchuldigung finden. Gewiß aber iſt es, daß dergleichen nicht zuſammenhängende Auftritte die Aufmerkſamkeit zerſtreuen, und daher würkliche Fehler ſind.

Aus allzuängſtlicher Beobachtung des Zuſammenhangs begehen die franzöſiſchen und deutſchen Dichter einen andern Fehler, der würklich anſtößig iſt. Sie laſſen oft die Ankunft einer neuen Perſon förmlich ankündigen, wo es gar nicht nöthig wäre; als ob ſie befürchteten, man würde den neu auftretenden nicht gewahr werden, oder nicht kennen. Dieſes Mißtrauen in die Aufmerkſamkeit des Zuſchauers beleidiget ihn. Es kann freylich Fälle geben, wo dieſe Ankündigung nöthig iſt; aber ſie wird gar zu oft ohne Noth gebraucht.

Eine wichtigere Anmerkung iſt die, daß die doppelten Auftritte, da zweyerley handelnde Perſonen einander nicht gewahr werden, oder da jede Parthey für ſich handelt, als wenn die andere ſie noch nicht bemerkt hätte, mit der größten Behutſamkeit anzubringen ſind. Insgemein ſind ſie abgeſchmakt. Unſere Schaubühnen ſind dazu viel zu klein. Die Alten hatten weit größere Bühnen, da giengen die doppelten Auftritte vollkommen an, und waren bisweilen ſehr luſtig, wovon Plautus in dem zweyten Auftritt des zweyten Aufzugs im Poenulus ein gutes Beyſpiel giebt.

Stumme Auftritte, wo gar nichts oder ſehr wenig Worte geſprochen werden, ſind nicht im Gebrauch, könnten aber bey gewiſſen Gelegenheiten ſehr gute Würkung thun; wenn nur der Dichter ſich auf die Geſchiklichkeit der Schauſpieler verlaſſen könnte. In der Oper wären ſie leichter zu behandeln; weil die Muſik der ſtummen Handlung zu Hülfe käme. Der beſondern Gattung der Auftritte, wo alle Leidenſchaften auf das höchſte ge-

*) Stichus Act. V. Scen. 5. 6. 7.

ſtiegen ſind, iſt anderswo gedacht worden. *)

-※- -※-

Was Hr. Sulzer in dieſem Artikel von der nothwendigen, oder, wie er ſich ausdrückt, aus der Natur der Sache, hergeleiteten Verbindung der verſchiedenen Auftritte ſagt, iſt wohl nicht aus der Natur der Sache, ſondern aus dem franzöſiſchen Drama, und den Kunſtrichtern dieſer Nation abſtrahirt; denn wenn, wie die Erfahrung es lehrt, die Täuſchung nicht, durch das Gegentheil gemindert, und, auch in der Natur, eine ganze Handlung ſehr oft ausgeführt wird, ohne daß alle Augenblicke, oder alle Theile derſelben, auf dieſe Art mit einander verbunden, oder aneinander gekettet wären: ſo kann die Vorſchrift unmöglich in der Natur der Sache gegründet ſeyn. Unſtreitig iſt dieſe ganze Lehre, aus dem allgemeinen Begriff einer Handlung entſtanden; aber allgemeine ſkelettirte Begriffe muß man ja nicht gänzlich auf Darſtellungen von Dingen, welche ſich wirklich ereugnet haben, oder die wir, vor unſern Augen ſich ſolten ereugnen ſehen, anwenden; das iſt nichts, als falſcher Gebrauch von Philoſophie, von welchem, wie mir dünkt, in der Theorie der Künſte, nur zu viel Spuren zu finden ſind. Wenigſtens läßt ſich dieſe Lehre ſchlechterdings nicht aus den Beyſpielen der Alten herleiten; und wenn Hr. S. es blos als eine Eigenthümlichkeit der engliſchen Bühne anſieht, daß zwey Perſonen abtreten, und zwey andre auftreten, ohne daß zwiſchen dem, was dieſe und was jene ſagen, eine Verbindung wäre: ſo ſcheint er ſich hier gar nicht der auf uns gekommenen Werke der Griechen und Römer erinnert zu haben. Zwar war bey Stücken, deren Scene gewöhnlich ein öffentlicher Platz iſt, dieſes vielleicht natürlicher, als bey ſolchen, welche in geſchloſſenen Zimmern oder Häuſern ſpielen; allein ſelbſt Corneille ſah dieſe Verbindung nur für Zierde, nicht für Regel an; und Diderot in ſeiner Abhandlung über die dramatiſche Dichtkunſt hinter ſeinem Hausvater (S. 296. der Ueb. 2te Aufl.) ſagt: „Terenz läßt das Theater wohl dreymal hinter einander leer, und das mißfällt mir, beſonders in den letzten Aufzügen ganz und gar nicht; . . . . es ſcheint eine große Verwirrung anzuzeigen.“ — Auch haben unſre mit dieſen Künſten ſo hochprahlenden Nachbarn jenſeits des Rheins nichts, als den Schein derſelben, wie es Leſſing in ſeiner Dramaturgie, bey Gelegenheit der Voltairiſchen Merope (I. S. 357) anſchaulich genug gemacht hat. Die Sache ſcheint alſo nur dann ihren Werth zu haben, wenn ſie der wirklichen völligen Darſtellung der Begebenheit oder des Charakters, welche der Dichter unternommen hat, gar keinen Eintrag thut; dieſer muß ſie untergeordnet bleiben. Freylich aber darf, wer dieſes nicht kann, jenes nicht vernachläßigen; denn, was ſtellte er alsdenn noch von einer Handlung dar, wenn er nicht das Gerippe davon darzuſtellen weiß? — Uebrigens iſt, was Hr. S. ſagt, (wie man es leicht denken kann) eben das, was Aubignac im 5ten Kap. des 3ten B. (I. 220. Amſt. 1715. 8.) ausführlicher lehrt. Das Wichtigere bey der Sache, wie nähmlich einzele verſchiedene Auftritte anzulegen, und durchzuführen ſind, u. d. m. iſt gänzlich darin übergangen. Diderot handelt davon in der angeführten Abhandlung (S. 288 u. f.) und Cailhava in dem 12ten Kap. des erſten Theils ſeiner Art de la Comedie (S. 223) ſo wie in dem folgenden, oder ganz nach dem franzöſiſchen Syſtem, von der vorhergedachten Verbindung der Scenen. Auch Batteux in ſeiner Einleitung (2. S. 232 u. f.) trägt die Sache eben ſo vor. —

*) S. Aufführung.

Aufzug.

(Schauſpiel.)

Ein Hauptheil der dramatiſchen Handlung, nach welchem die Bühne von den Schauſpielern leer wird. Es liegt eben nicht nothwendig in der Natur einer ſolchen Handlung, daß

daß ſie unterbrochen, und daß der Ort, wo ſie vorgeht, von Perſonen leer werde. Man kann alſo weder die Aufzüge an ſich ſelbſt, noch ihre Anzahl, in einem Drama aus der Natur der Handlung beſtimmen. Wahrſcheinlich iſt es, daß die Aufzüge zufälliger Weiſe entſtanden ſind. Wenn es wahr iſt, daß die dramatiſchen Schauſpiele urſprünglich nur aus Chören beſtanden, und daß nachher eine Handlung zwiſchen die Chöre iſt eingeführt worden, wie Ariſtoteles und faſt alle Alten verſichern: ſo hat man die Chöre als das Weſentliche, die Handlung als das Zufällige, bey dieſen Spielen angeſehen, und deßwegen alles, was zwiſchen den Chören geſprochen wird, **Epiſodia** genennt. Darin muß alſo der Urſprung, das Drama in verſchiedene Aufzüge abzutheilen, geſucht werden. Wiewol nun dieſer Umſtand nur vom Trauerſpiele ausdrüklich berichtet wird, ſo iſt er doch vermuthlich auch vom Luſtſpiel wahr, in welchem auch urſprünglich Chöre geweſen, die nachher abgeſchafft worden ſind, weil man bemerkt hat, daß die Zuſchauer, denen die Unterbrechung zu lange währte, während dem Chor davon gegangen. Aus einer Stelle des Vitruvius läßt ſich abnehmen, daß die Chöre würklich einen Theil der griechiſchen Comödie ausgemacht haben.*) Nach Abſchaffung der Chöre wurde eine bloße Zwiſchenzeit zwiſchen den Aufzügen gelaſſen, welche aber endlich auch abgeſchafft worden, ſo daß in den lateiniſchen Luſtſpielen die Aufzüge ganz an einander hangen, und oft ſehr ſchwer von einander zu unterſcheiden ſind. Doch findet man auch im Gegentheil Anzeigen, daß zwiſchen den Aufzügen ſich Muſik hören laſſen. So ſagt **Pſeudolus** beym **Plautus**, als er nach dem erſten Aufzug von der Bühne geht:

> Tibicen vos interea hic delectaverit.**)

Dieſemnach wäre es vergeblich, in der Natur der Sache einen Grund für die Regel des Horaz zu ſuchen:

> Neve minor, neu ſit quinto productior actu
> Fabula, quae poſci vult, et ſpectata reponi.***)

Man kann bey mehrern Gelegenheiten merken, daß die Alten dasjenige, was die erſten Erfinder blos zufälliger Weiſe für gut gefunden, zu einer nothwendigen Regel gemacht haben. Alle dramatiſchen Stüke der Alten ſind offenbar in fünf Aufzügen. Im Trauerſpiel iſt allemal eine Zwiſchenzeit von einem zum andern; nur im lateiniſchen Luſtſpiel fehlt ſie bisweilen. Dieſe Zwiſchenzeit wurde durch den Geſang des Chors angefüllt; im Luſtſpiel wurde anfänglich darin getanzt, welches doch nicht allezeit geſchehen iſt. Darin aber unterſcheidet ſich der Gebrauch der Alten von dem heutigen, daß jene die Handlung in dem Zwiſchenraum nicht ſo weit fortrüken ließen, als die Neuern zu thun gewohnt ſind. Denn gemeiniglich wird im alten Drama, bey jedem neuen Aufzug, die Handlung da fortgeſezt, wo ſie am Ende des vorigen gelaſſen worden. Es giebt Trauerſpiele, die offenbar nur aus einem Aufzug beſtehen würden, wenn man die Chöre daraus wegließe. Die Neuern laſſen vieles in dieſer Zeit hinter der Bühne geſchehen.

Doch findet man auch Beyſpiele bey den Alten, daß die Handlung zwiſchen zwey Aufzügen hinter der

*) Graeci quoque poetae comici interponentes e choro canticum, diviſerunt ſpatia fabularum, ita — — — intercapedinibus levant actorum pronuntiationes. Vitruv. Lib. V. praefat.

**) S. auch den Art. Chor.

***) De Art. 189. 190.

Bühne fortgeht. In den um Schutz flehenden des Euripides verſammlet Theſeus zwiſchen dem zweyten und dritten Aufzug das atheniensiſche Volk, und dieſes faßt den Schluß die Thebaner zu bekriegen, falls ſie die Leichname der erſchlagenen Argiver nicht wollten zum Begräbniß verabfolgen laſſen.

Die Gewohnheit, das Drama in fünf oder in drey Aufüge einzutheilen, beyſeits geſetzet, ſo läßt ſich noch verſchiedenes über die Nothwendigkeit oder den Nutzen der Aufzüge anführen. Erſtlich iſt zu überlegen, ob es nicht für den Zuſchauer etwas ermüdend ſeyn würde, eine ſo lange Vorſtellung ununterbrochen anzuſehen. Da es höchſt wichtig iſt, daß ſeine Aufmerkſamkeit keinen Augenblik ſchlaff werde, ſo muß man auch äußerliche Mittel anwenden, ſie in der Lebhaftigkeit zu unterhalten. Dieſes ſcheinet eine kleine Unterbrechung zu thun. Dazu kömmt noch, daß jeder Zwiſchenraum, inſonderheit, wenn der Aufzug in einer Verwiklung zu Ende geht, eine Aufhaltung macht, und alſo die Aufmerkſamkeit reizet.

Hiernächſt iſt es dem Zwek des Schauſpiels gemäß, daß der Zuſchauer bisweilen Zeit habe, ſowol das vorhergehende in eine Hauptvorſtellung zuſammen zu faſſen, als über einzele Theile deſſelben nachzudenken, wozu ihm die Zwiſchenzeit Gelegenheit giebt. In der griechiſchen Tragödie war ihm der Chor zu beyden Abſichten behülflich, und es iſt offenbar, daß die meiſten griechiſchen Chöre aus dieſem Geſichtspunkt verfertiget worden. Sie ſind Ruhepunkte, wo die gemachten Eindrüke ſich etwas ſetzen und befeſtigen können. Es iſt deßwegen ſehr übel gethan, wenn die Zwiſchenzeit mit ſolchen Vorſtellungen des Tanzes oder der Muſik beſetzt wird, die dieſe hindern.*)

*) S. Zwiſchenzeit.

Ein ſolcher Abſchnitt kann auch in gewiſſen Fällen für die Handlung nothwendig werden. Es trifft ſich oft, daß der Dichter nur eine Perſon muß auftreten laſſen, die nicht anders, als allein erſcheinen kann. Dieſem Umſtand zu gefallen muß bisweilen eine Unterbrechung veranſtaltet werden, oder eine Perſon, die allein auf der Schaubühne geblieben iſt, muß nothwendig, ehe die Handlung weiter kann fortgeſetzt werden, weggehen, z. E. einige Erkundigung einzuziehen: alsdenn entſteht nothwendig ein Zwiſchenraum. Bisweilen beruhet der Fortgang der Handlung auf Sachen, die auf der Bühne gar nicht können vorgeſtellt werden: alsdenn iſt die Abbrechung gänzlich nothwendig. Z. E. der Ausgang des Trauerſpiels, die ſieben Helden von Theben, beruhet auf dem Streit der beyden Brüder. Nachdem alles dazu fertig iſt, muß die Handlung nothwendig ſtill ſtehen, bis dieſer Streit, der auf der Bühne nicht konnte vorgeſtellt werden, vorbey iſt. Wenn der Dichter dieſen Raum, wie in einigen neuen Schauſpielen geſchieht, blos mit Reden über allgemeine Moralen, oder locos communes anfüllen wollte, ſo würde er langweilig werden.*)

Aus dieſen Betrachtungen muß die Eintheilung der Aufzüge hergeleitet werden. Die Handlung muß allemal ſo abgebrochen werden, daß die Aufhaltung einen der erwähnten Umſtände zum Grunde habe. Von der willkührlichen Regel und Gewohnheit einiger Neuern, daß alle Aufzüge ohngefähr gleich lang ſeyn ſollen, weiß die Natur nichts, und die Alten haben nicht daran gedacht. Sie haben ſehr kurze und ſehr lange Aufzüge in einem Gedichte.

Wie-

*) S. Pratique du théatre par l'abbé d'Aubignac l. III. ch. 6.

Wiewol die Anzahl der fünf Aufzüge bey den Alten beſtändig angetroffen wird, ſo iſt doch eine geringere Zahl kein Fehler wider irgend eine gegründete Regel.

* *

Von den einzeln Aufzügen des Drama handeln weitläuftiger Aubignac in dem 5ten und 6ten Kap. des 3ten B. ſeine Pratique du Theatre (1. S. 195 u. f.) — Cailhava, im 15 und 16ten Kap. ſ. Art de la Comedie (Th. 1. S. 274 u. f.) —

Aufzug.

(Muſik.)

Ein Tonſtük, welches in den Schauſpielen bey wichtigen und feyerlichen Aufzügen und bey Tänzen geſpielt wird. Weil in der Oper und bey Tänzen Aug und Ohr immer zugleich beſchäfftiget werden, ſo hatte man für die Fälle, wo weiter nichts geſchieht, als daß die ſpielenden Perſonen mit gewiſſem Pomp auf die Schaubühne ziehen, oder auf derſelben ſich feyerlich von einem Orte zum andern hinbegeben, ſolche Tonſtüke nöthig, welche dieſen feyerlichen Gang auch dem Ohr vorbildeten.

Das Weſen des Aufzuges iſt eine feyerliche Pracht, die dem Charakter des Aufzuges und der Gelegenheit, bey welcher er geſchieht, angemeſſen ſey. Dazu gehört eine ſtarke Beſezung aller Stimmen, große Vollſtändigkeit der Harmonien, und ein feyerlicher ſtark abgemeſſener Takt. Nur ein guter Harmoniſte kann ſich mit Hoffnung eines glüklichen Erfolges an dieſe Gattung machen.

Augenblik.

(Mahlerey.)

Der Zeitpunkt in einer Begebenheit, den der Hiſtorienmahler zu ſeiner Vorſtellung gewählt hat. Weil nämlich in dem Gemählde keine Folge von Begebenheiten ſtatt findet, ſondern alles ſtill ſtehet, ſo kann von einer Geſchichte in dem Gemählde nur ein einziger untheilbarer Punkt der Zeit vorgeſtellt werden, das iſt, der Mahler drükt eine gewiſſe Scene aus, wie ſie in einem von ihm gewählten Augenblik geweſen iſt.

Die Wahl des Augenbliks iſt ein wichtiger Theil der Erfindung des hiſtoriſchen Gemähldes. Denn jeder Augenblik einer wichtigen Handlung hat ſeine beſondern Umſtände, und giebt den Perſonen beſondere Empfindungen. Der Mahler, der ſich z. E. überhaupt vorgeſezt hat, Chriſtum am Kreuz zu mahlen, kann entweder den Augenblik wählen, da er angeheftet wird, oder den, da der Heiland mit ſeinen Verwandten in einer gewiſſen Gemüthsruhe vom Kreuz herunter ſpricht, oder, da er voll Schmerzen und Seelenangſt iſt, oder, da er ruft: es iſt vollbracht, u. ſ. f. Jeder dieſer Augenblike kann dem Gemählde einen beſondern Charakter, eine beſondre Anordnung, ihm eigene Erfindungen, Stellungen, Leidenſchaften u. ſ. f. geben.

Der Mahler muß deßwegen, nach der Wahl der Materie, der Wahl des Augenbliks ernſtlich nachdenken. Er muß der Geſchichte, die er vorſtellen will, durch alle Augenblike nachgehen, ſich bey jedem alle Umſtände wohl vorſtellen, und erſt alsdenn von allen den wählen, der ſich zu ſeiner Abſicht am beſten ſchiket. Sowol die mahleriſche als die poetiſche Anordnung hängen von dem gewählten Augenblik ab.

Bey einem gemeinen und ſehr oft wiederholten Inhalt kann das Werk durch die glükliche Wahl des Augenbliks, das Anſehen der Neuigkeit bekommen. Zum Exempel: der Mahler würde ſehr viel Neues anbringen können, der für ſeinen gekreuzigten, oder ſterbenden Chriſtus den

den Augenblik wählte, da das Erdbeben entſteht.

* *

Der von Hrn. Sulzer vorgeſchlagene Augenblick, in ſo fern er von dem Mahler zu nutzen war, iſt ſchon von Coypel genutzt worden; und iſt nähmlich in ſo fern eben derſelbe, als in ihm zugleich die Sonne verfinſtert wird, und die Todten auferſtehen. Indem Staunen, Furcht und Schrecken auf den zum Theil gen Himmel gerichteten Geſichtern der Beyſtehenden herrſchen, öfnen ſich, mitten unter ihnen, die Gräber, und ein Todter ſteigt daraus empor. — Uebrigens wäre eine Unterſuchung, dünkt mich, ob ein, im Anfange oder in der Mitte, oder ganz am Ende einer Begebenheit, liegender Augenblick Vorzüge habe? — Ob und wenn der Mahler bey einem aus der Geſchichte gewählten Augenblick, nicht noch von der Art, wie er in der Geſchichte liegt, oder erzählt wird, gänzlich abgehen könne? u. d. m. an ihrer Stelle geweſen. — Ueber die Wahl des Augenblickes finden ſich im Laocoon (S. 178) Bemerkungen, ſo wie in dem 12ten Kap. des 2ten B. von Laireſſe großem Mahlerbuche, lehrreiche Winke.

Augenblik. (Schauſpiel.) Auch die Schauſpieler und die für die Bühne arbeitenden Dichter müſſen gewiſſe Augenblike ſich beſonders empfohlen ſeyn laſſen. Dergleichen giebt es in wichtigen Handlungen, wo die Bewegungen der Gemüther am merkwürdigſten ſind; wo es wichtig iſt, daß der Zuſchauer Zeit habe, alles genau zu bemerken, um zur vollſtändigen Rührung zu kommen. Sowol Dichter als Schauſpieler haben darauf zu denken, dem Zuſchauer dieſe Zeit zu geben. Denn wenn man ſie zu ſchnell ſollte vorbeygehen laſſen, ſo würde der Eindruk nicht ſtark genug ſeyn. Der Mahler hat bey ſolchen Augenbliken den Vortheil, daß er alles feſt hält, und dem Auge Zeit läßt, jede Mine und jede Gebehrde wohl zu bemerken. Der Schauſpieler muß nothwendig die Perſonen in ſolchen Augenbliken in das beſte Licht ſetzen, und auf das vortheilhafteſte gruppiren. Er muß dabey in die Schule des Mahlers gehen. Es giebt Trauerſpiele, wo einige ſtumme Augenblike, da die ganze Handlung gehemmt ſcheint, und jeder nur innerlich mit ſich ſelbſt zu thun hat, von der größeſten Würkung ſind.

Augenmaaß.

(Zeichnende Künſte.)

Die Fertigkeit, Formen, Größe und Verhältniſſe mit ſolcher Genauigkeit ins Auge zu faſſen, daß die Einbildungskraft eine ganz genaue Vorſtellung davon hat. In zeichnenden Künſten iſt das Augenmaaß das erſte und unentbehrlichſte Talent. Wo dieſes fehlt, da hilft weder Zirkel noch Maaßſtab. Der Zeichner muß, wie Michel Angelo ſich auszudrüken pflegte, den Zirkel im Auge und nicht in der Hand haben; und einer der größten Mahler ſagt: die erſte Bemühung eines Anfängers ſoll ſeyn, das Auge zur Richtigkeit zu gewöhnen; ſo daß er dadurch fähig werde, alles nachmachen zu können.*) Nach eben dieſes großen Meiſters Urtheil, hat Raphael ſelbſt einen guten Theil ſeiner Größe dem Augenmaaß zu danken. Es ſetzt den Zeichner nicht nur in Stand, jeden Gegenſtand nachzuahmen, ſondern ihm auch einen Grad der Wahrheit zu geben, der mit großer Kraft rühret.**) Wer einmal von den in Papier ausgeſchnittenen Bildern des bekannten Huberts von Genf etwas geſehen hat,

*) Mengs über die Schönheit und über den Geſchmak in der Mahlerey. Vorrede S. XIV.

**) S. Wahrheit.

hat, wird die groſse Wichtigkeit des Augenmaaßes lebhaft fühlen. Mit einer bewundernswürdigen Wahrheit weiß dieſer außerordentliche Künſtler jeden Gegenſtand blos durch Ausſchneiden in Papier, ohne vorhergegangene Zeichnung, darzuſtellen.

Die Natur muß dazu, wie zu jedem Talente, die Anlage geben; aber eine lange Uebung ſcheinet doch allemal viel dazu beyzutragen. Faſt alle Mahler, die zur Zeit der Wiederherſtellung der Kunſt gelebt haben, beſaßen daß Augenmaaß in einem ziemlich hohen Grad. Man ſieht viele Zeichnungen und Gemählde aus Albrecht Dürers Zeiten, die ſich durch eine ſehr ſtarke Wahrheit empfehlen; ſchlecht gemahlte Portraite, die blos von der Wahrheit der Zeichnung einen großen Werth haben. Die Richtigkeit des Auges, ſagt Mengs, hatten alle Mahler dieſer Zeit; hätten alle ſo gut als Raphael gewählt: ſo würden ſie alle ſo gut als er gezeichnet haben.*) Dieſes iſt eine höchſt wichtige Anmerkung für alle, die ſich auf zeichnende Künſte legen. Sich unaufhörlich im Augenmaaß üben, iſt ſchon die Hälfte der Kunſt. Dahin zielt ohne Zweifel auch der dem Apelles zugeſchriebene Wahlſpruch: Nulla dies ſine linea.

Augenpunkt.

(Mahlerey.)

Der Punkt in einem nach der Perſpektive gezeichneten Gemählde, auf welchen die Richtung des Auges geht.**) Man ſetze, o g ſey die Tafel, auf welche die Zeichnung zu verfertigen, das Auge ſey in i, und die Linie i s die Richtung der Axe des Auges, ſo iſt s der Augenpunkt. Wenn man ein Gemählde betrachtet, ſo iſt es natürlich, daß man ſich gerade davor ſtellt, und das Auge nach der horizontalen Linie richtet: und ſo betrachtet man auch insgemein jeden Gegenſtand.

Aus dem, was wir in dem Artikel, Geſichtspunkt, geſagt haben, erhellt, daß der Augenpunkt insgemein mitten in der Tafel genommen wird. Dieſes geſchiehet allemal, wenn die Gegenſtände, ſo rechter und linker Hand über und unter dem Horizont liegen, gleich gut müſſen ins Auge fallen. Man geht alſo von dieſer Regel nur in den Fällen ab, wo man einen von dieſen vier Theilen dem Geſichte vorzüglich darſtellen will. Wenn man z. E. mitten am Eingange einer Gaſſe ſteht, und die eine Seite derſelben vorzüglich betrachten will, ſo kehrt man ſich etwas gegen dieſelbe hin, und wenn man die Gaſſe ſo zeichnen wollte, ſo würde man den Augenpunkt nicht in der Mitte, ſondern näher gegen die Seite nehmen, welche vorzüglich ins Auge fallen ſoll. Weil aber die Linie i s allezeit ſenkrecht auf die Tafel fällt,*) ſo ſteht alsdenn die Tafel ſchief gegen die Straße.

Ausarbeitung.

(Schöne Künſte.)

Die letzte, aber nicht unwichtigſte Arbeit des Künſtlers, an ſeinem Werk. Durch die Anlage werden die Haupttheile deſſelben blos nach dem Weſentlichen ihrer Beſchaffenheit beſtimmt und geordnet; durch die Ausführung und Ausbildung werden die kleinern Theile der Haupttheile richtig beſtimmt, wodurch das Werk vollſtändig wird; durch die Ausarbeitung aber wird alles Zufällige jedes einzelen Theiles auf das völligſte beſtimmt, und dadurch das Werk vollendet. In einem Portrait würde nach

*) In dem angeführten Werk. S. 49.
**) S. Fig. Perſpektiv.

*) S. Perſpektiv.

nach der bloßen Anlage das Bild im Ganzen betrachtet, in Anſehung der Zeichnung, das völlige Anſehen der Perſon bereits haben; jeder Haupttheil würde überhaupt in Anſehung des Colorits das Licht und die Farbe haben, die ihr zukommt: nach der Ausführung würde auch jeder einzele Theil in ſeiner wahren Verhältniß und Form gezeichnet ſeyn, ſein gehöriges Licht und die wahre Farbe haben; aber die genaueſte Verbindung der kleineſten Theile unter einander, die Mittellichter, Widerſcheine und die feineren Tinten, wodurch das Bild die eigentliche Wahrheit und Natur bekommt, fehlen noch: dieſe werden durch die Ausarbeitung hineingebracht. Wenn durch die erſten Arbeiten das Bild ähnlich wird: ſo bekommt es nur durch die völlige Ausarbeitung das Leben, wodurch es nicht mehr wie ein Bild, ſondern wie die Sache ſelbſt erſcheint.

Durch die Anlage iſt der Charakter des Werks bereits beſtimmt; zu der Hauptwürkung, die es thun ſoll, ſind die würkenden Kräfte vorhanden, durch die Ausführung werden dieſe Kräfte näher beſtimmt und bekommen ihre eigentliche Verhältniſſe unter einander; durch die Ausarbeitung wird ihre Würkung erleichtert, werden alle Hinderniſſe gehoben, bekommt das Werk eine Vollkommenheit, zu welcher ſich in dieſer Art nichts hinzudenken läßt. Ohne ſie alſo kann kein Werk ganz vollkommen ſeyn. Iſt ſie nicht der wichtigſte Theil der Arbeit des Künſtlers, ſo iſt ſie doch der, durch den die andern ihre höchſte Wichtigkeit erreichen.

Da wo zur völligen Würkung eine Täuſchung nothwendig iſt, wie in Gemählden und im Schauſpiel, da iſt die genaueſte Ausarbeitung von der höchſten Nothwendigkeit, weil ſie das meiſte zu der Täuſchung beyträgt. In den redenden Künſten wird der höchſte Ton der Wahrheit, der Einfalt, der Leichtigkeit nur durch die vollkommene Ausarbeitung erhalten.

Es giebt Werke, die ohne die vollkommene Ausarbeitung einen großen Werth haben. Sichtbare Gegenſtände, die weit aus dem Geſichte geſetzt werden, bedürfen ihrer nicht, ſie würde ſo gar ſchädlich ſeyn; und in der Muſik will auch ein ſehr ſtark beſetztes, mithin auch in einer groſſen Entfernung zu hörendes Tonſtük, nicht ſo ausgearbeitet ſeyn, wie ein Trio. Ueberhaupt wird in allen Stüken, wodurch ſtarke Empfindungen ſollen erregt werden, eine genaue Ausarbeitung unnöthig; am nöthigſten aber in Werken, deren Charakter Anmuthigkeit und Ruhe iſt.

Ausgearbeitete Werke erſcheinen niemals in den erſten Zeiten der Kunſt; das Große kömmt früher, als das Schöne: wo aber die Ausarbeitung für das Weſentlichſte der Künſte gehalten wird, da ſind ſie ihrem Untergange nahe.

Einige franzöſiſche Schriftſteller glauben, daß ihre Nation gegenwärtig in dieſem Fall ſey. In der That iſt vielleicht niemals ein Volk geweſen, wenn man die griechiſchen Rhetoren unter den römiſchen Kaiſern ausnimmt, das in den redenden Künſten die Ausarbeitung ſo weit getrieben hat, als die franzöſiſchen Schriftſteller thun. Was ſie zu viel thun, das thun die deutſchen zu wenig. Die wenigſten deutſchen Schriftſteller ſehen die Ausarbeitung als einen Theil der Kunſt an. Man könnte ſich darüber tröſten, wenn nur dieſer Mangel, wie etwa beym Aeſchylus, durch höhere Vollkomheiten erſetzt würde.

Doch iſt dieſes nicht ſo zu verſtehen, als wenn jene fürtrefflichen Eigenſchaften nicht ohne lange und mühſame Bearbeitung könnten erhalten

halten werden. Die Ausarbeitung iſt nicht allezeit ſchwer, auch nicht immer von den übrigen Arbeiten der Künſtler abgeſondert. Es giebt Werke, die durch eine einzige Bearbeitung vollkommen werden; aber ſie ſind ſelten. Die lezte Vollkommenheit hängt von ſo viel Kleinigkeiten ab, daß nur eine lang anhaltende Betrachtung und ein ſehr öfteres Ueberdenken ſelbige bemerkt. So lange man von den Haupttheilen, die die gröſte Kraft haben, eingenommen iſt, ſo lange wird die Aufmerkſamkeit den kleinern Theilen entzogen. Wer eine ſehr reizende Perſon zum erſtenmal ſieht, wird einige kleine Mängel ſowol in ihrem Geſichte, als in ihren Manieren, nicht beobachten. Die Stärke der Empfindung läßt ihm keine Muße dazu. So urtheilen wir auch von den Werken der Kunſt. Der Künſtler, der in der Hitze der Einbildungkraft arbeitet, hat nur auf die Hauptſachen Acht; die feinen Theile entgehen ihm. Nur auf einem vollkommen ſtillen Waſſer bildet ſich ein Gegenſtand in der vollkommenſten Aehnlichkeit ab; und eben ſo kann nur das ganz ruhige Gemüth des Künſtlers jeden kleinen Mangel in ſeinem Werk entdeken, und jede kleine Schönheit hinein bringen.

Gar oft haben die vollkommenſten Werke das Anſehen, als wenn ſie ohne alle Mühe der Ausarbeitung, mehr auf einmal geſchaffen, als durch öftere Bearbeitung nach und nach entſtanden wären. Aber man glaube nicht, daß dieſe Leichtigkeit ohne Mühe erhalten worden. Insgemein iſt das, was am leichteſten begriffen wird, dem Künſtler am ſchwerſten worden. Man ſehe hierüber, was der ſcharfſinnige Verfaſſer des Verſuchs über Popens Genie und Schriften ſagt.*) Folgendes iſt daraus genommen: „Moliere ſoll ganze Tage über ein ſchikliches Beywort, oder über einen Reim zugebracht haben, ob in ſeinen Verſen gleich alle Flüſſigkeit und Freyheit des natürlichen Geſprächs herrſchet. — Man erzählt, Addiſon ſey erſtaunlich eigen in Ausputzung ſeiner proſaiſchen Arbeiten geweſen, daß er, nachdem der ganze Abdruk einer Auflage beynahe geſchehen war, den Druk verhindern wollte, um eine neue Präpoſition oder Conjunktion einzuſchalten.“ Horaz hielt die Bemerkung alles deſſen, was zur vollkommenen Ausarbeitung gehört, für ſo wenig leicht, daß er dem Künſtler das Nonum prematur in annum anräth.

*) Man kann dieſes in der bey Nicolai, in Berlin, herausgekommenen Sammlung vermiſchter Schriften zur Beförderung der ſchönen Wiſſenſchaften, nachleſen. S. den VI. Th. S. 136. u. ſ. f.

Die Nothwendigkeit einer langen Zurükhaltung des Werks, das vollkommen erſcheinen ſoll, läßt ſich am leichteſten daher begreifen. Nur an den Dingen, die uns durch den täglichen Gebrauch ſehr geläufig worden, erkennen wir jeden kleinen Mangel, und jede kleine Vollkommenheit. Alſo auch in Werken des Geſchmaks. Erſt alsdenn, wenn man ſie, wie man es nennt, auswendig kann, iſt man im Stande, alle Kleinigkeiten zu bemerken. Dieſes aber iſt eben das, worauf es bey der Ausarbeitung ankömmt. Wer alſo in der Ausarbeitung nichts verſäumen will, muß ſein Werk, nachdem es durch die Ausführung alle ſeine Theile bekommen hat, noch eine hinlängliche Zeit in ſeinem Buſen herumtragen; damit er es oft ſowol im Ganzen, als in den Theilen überſehen könne. Nur dieſe genaue Bekanntſchaft mit ſeinem Werke ſetzet den Künſtler in Stand, die Ausarbeitung deſſelben glüklich zu vollführen.

Eine

Eine wichtige Sache dabey iſt das kalte Blut. So wichtig das Feuer der Einbildungskraft beym Entwurf eines Werks iſt, ſo ſchädlich iſt es der Ausarbeitung; davon wird der Philoſoph pſychologiſche Gründe angeben. Eine erhitzte Phantaſie ſieht in jedem Gegenſtand mehr, als würklich darin iſt. Der Künſtler alſo, der mit Feuer entwirft, läßt manches aus; weil er es ſieht, ohne daß es würklich vorhanden iſt. Könnte er die, für welche er arbeitet, beym Anſchauen ſeines Werks in eben die Faſſung ſetzen, in welcher er bey Verfertigung deſſelben geweſen iſt, ſo würde die Ausarbeitung überflüßig werden.

Man behalte alſo jedes Werk ſo lange an ſich, bis man es ohne merkliche Regung der väterlichen Zärtlichkeit, ohne Erneuerung des lebhaften Gefühls, in welchem es entworfen worden iſt, ganz überſehen kann; bis es uns ſelbſt einigermaßen fremd geworden iſt. Alsdenn iſt das Urtheil davon frey, und die Ausarbeitung möglich.

Dieſer Theil der Kunſt hat aber auch ſeine Abwege. Man kann ein Meſſer, um ihm die höchſte Schärfe zu geben, ſo lange ſchleifen, bis aller Stahl weggeſchliffen iſt; und ſo kann durch eine übertriebene Ausarbeitung ein Werk viel von den höhern Kräften, die es gehabt hat, verlieren. Wer glaubt, daß er jede Kleinigkeit, die er fühlt, ausdrüken wolle, der irret ſich, und wird durch die dahin abzielende Ausarbeitung ſein Werk verderben. Es kömmt darauf an, daß auch von den kleinern Schönheiten nur die weſentlichſten glüklich in ein Werk gebracht werden; dieſe machen, daß man ſich die andern hinzu denkt. Eine Anekdote, die ich von einem guten Künſtler habe, iſt hier an ihrer Stelle.

Ein Mahler hatte ein Gemählde von David Teiniers copirt; und fand, nachdem er allen möglichen Fleis darauf gewendet hatte, ſeine Copie ohne Haltung. Stük für Stük, jeden Theil, für ſich betrachtet, fand man nicht, daß etwas fehlte; dennoch fehlte dem Ganzen faſt alles. Man ruft das Auge eines Freundes zu Hülfe, ſetzt Original und Copie neben einander, damit ein unpartheyiſches Auge entdeke, was dieſer fehle. Hier zeiget ſich eine Ungleichheit in einem unerheblich ſcheinenden Umſtand. Im Vorgrund des Originals hieng ein Stük weiße Leinewand an einer Stange, und dieſer kleine Umſtand war in der Copie ausgelaſſen. Der Kenner kam auf die Vermuthung, daß dieſes ein wichtiger Umſtand ſeyn möchte. Man klebte in der Copie nur etwas weißes Papier an die Stelle, wo die Leinewand weggelaſſen war; ſogleich bekam das ganze Gemählde eine Haltung, die ihm eine wiederholte Bearbeitung nicht hätte geben können. In einer Landſchaft von Rembrandt iſt gegen einen ſehr dunkeln Wald, vor welchem ein davon ganz beſchattetes Waſſer liegt, eine weiße Waſſermeeve in der Luft vorgeſtellt, die gegen das ſehr dunkle Grüne des Waldes abſticht. Dieſer kleine Umſtand giebt dem Gemählde ein ſonderbares Leben, welches ſich verliert, ſobald man dieſen kleinen weißen Flek bedeket.

Wer bey der Ausarbeitung ſo glüklich iſt, wenige kleine Schönheiten von dieſer Art anzubringen, der giebt dem Werk die höchſte Vollkommenheit, die durch die Menge derſelben vielmehr gehindert als befördert wird. So wie es in der Muſik gar oft nicht auf die Menge der kleinen Verzierungen ankömmt, um die höchſte Schönheit des Ausdruks zu erreichen, ſondern auf einen kleinen Vorſchlag, oder auf eine Bebung der Stimme, oder gar auf eine kleine Pauſe, ſo iſt es auch in andern

Werken. In der glüklichen Wahl der Kleinigkeiten, und nicht in der Menge derſelben, beſteht die vollkommene Ausarbeitung.

* *

Warum oft nur entworfene, unausgeführte Werke, beſonders in der Mahlerey, einen höhern Reiz haben, als vollendete, hat Hemſterhuis, in dem Briefe über die Bildhauerey (deutſche Ueberſ. Th. 1. S. 18.) vortreflich entwickelt; und aus dem, was er da ſagt, laſſen ſich auch die, von Hrn. Sulzer übergangenen, meines Bedünkens aber vorzüglich zu dieſem Artikel gehörigen Gründe, „warum, und wenn Dichter und Künſtler vorzüglich auf Ausarbeitung und Vollendung bedacht ſeyn müſſen?“ leicht folgern. — Zu welcher Art von Gemählden ſich Ausführlichkeit am beſten ſchicket, und welches die Eigenſchaften einer geiſtvollen Ausführung ſind, hat Hagedorn in den Betr. über die Mahlerey (S. 423 und 759 u. f.) gezeigt.

Ausbildung.

(Schöne Künſte.)

Unter dieſer Benennung begreifen wir die Bearbeitung eines Gegenſtandes der Kunſt, wodurch er die zufälligen Schönheiten bekommt, die ihn eigentlich zum äſthetiſchen Gegenſtand machen. Indem der Künſtler einen Gegenſtand ausbildet, thut er das daran, was der Juwelierer an dem Diamant thut, den er ſchleift und faßt. Ohne dieſe Arbeit gehört der koſtbare Stein blos zum Reichthum; durch ſie wird er erſt zum Juweel. So kann ein Gedanken, der wegen ſeiner Wahrheit einen Theil des philoſophiſchen Reichthums ausmacht, durch die Ausbildung zu einem Werk der Kunſt werden. Auf dieſe Weiſe iſt mancher Gedanken unter den Händen des Horaz und durch ſeine Ausbildung zur Ode geworden.*) Selbſt die Epopee kann einigermaßen als eine durch den Dichter ausgebildete Geſchichte angeſehen werden. Der Künſtler iſt in den meiſten Fällen nichts anders, als einer, der gemeine Gegenſtände durch Ausbildung zu Gegenſtänden der Kunſt macht; ſeine meiſte Arbeit iſt alſo Ausbildung. Doch iſt ſie auch nicht allezeit nöthig.

Es giebt Gegenſtände, die ſchon in ihrer Natur betrachtet, ohne die Bearbeitung des Künſtlers, nach ihrer Art hinlängliche äſthetiſche Kraft haben, folglich der Ausbildung ſo wenig bedürfen, daß ſie ihnen vielmehr ſchädlich wäre. Der Portraitmahler, der ein Geſicht von vorzüglicher Schönheit gemahlt hat, wird ſich ſehr hüten, ſeinem Gemählde irgend einige zufällige Schönheiten einzumiſchen. Aus eben dem Grunde hat van Dyk, der in ſeinen Köpfen die Wahrheit der Natur in einem hohen Grad erreicht hat, ſich meiſtentheils der Ausbildungen enthalten. Seine Portraite haben ohne dieſes genug Schönheiten um zu gefallen. Ein Mahler von Nachdenken wird eine Geſchichte, die an ſich rührend iſt, in der gröſten Einfalt darſtellen, ſo wie der Dichter, der zum Trauerſpiel eine in ihrer Einfalt rührende Fabel gewählt, ſie ohne epiſodiſche Verzierung behandelt.

Die Ausbildung gehört unter diejenigen Arbeiten des Künſtlers, die Verſtand und ein ſcharfes Urtheil erfodern. So ſchön immer eine Nebenſache ſeyn mag, ſo iſt ſie allemal von übler Würkung, wenn ſie da angebracht wird, wo ſie nicht nothwendig war. Der Wahlſpruch eines alten Weltweiſen: *Nichts zu viel*, ſoll der Wahlſpruch jedes Künſtlers ſeyn. In den Werken der Kunſt iſt das, was nicht hilft, allemal ſchädlich. Es iſt beynahe das gewiſſeſte Kennzeichen eines Künſtlers vom erſten Rang, daß man keine

*) S. Ode.

keine unnöthigen Ausbildungen bey ihm findet. Sie ſind ſparſamer bey Homer, als bey Virgil; bey Sophokles, als bey Euripides; bey Demoſthenes, als bey Cicero. Wenn irgend in der Ausübung der Kunſt etwas iſt, das blos dem Verſtand des Künſtlers zu überlaſſen iſt, und wo Regeln unnütze ſind, ſo iſt es dieſes. Verſtand und Geſchmak haben, iſt die einzige Regel hiezu.

Indeſſen kann doch überhaupt dieſes mit Gewißheit angemerkt werden, daß in Werken von gemäßigtem Inhalt die Ausbildungen eher ſtatt haben, als in ſolchen, wo die Kräfte auf das ſtärkſte angeſpannt werden. Wer in gemäßigtem Affekte ſpricht, kann eher auf Ausbildung ſeines Gegenſtandes denken, als der von einer heftigen Leidenſchaft hingeriſſen wird; wer mittelmäßige Gegenſtände beſchreibt, eher, als der große gewählt hat. Wer einen großen Mann nennt, braucht dazu nichts als ſeinen Namen; aber bey einem Namen von geringerm Gewichte ſteht ein vortheilhaftes Beywort nicht übel.

Da die Ausbildung allemal auf eine Verſtärkung der Vorſtellung abzielt, ſo beziehet ſie ſich immer auf eine der drey Arten der äſthetiſchen Kraft, die Vorſtellungskraft, oder die Einbildungskraft, oder die Begehrungskraft. Sehr angenehm ſind überhaupt die Ausbildungen, deren Materie aus einer andern Gattung hergenommen iſt, als die Hauptmaterie, zu deren Verſchönerung ſie dienen. So miſcht Virgil in den Georgicis unter ſeine lehrende Materie, pathetiſche Auszierungen; Thomſon in ſeinen Jahrszeiten moraliſche und pathetiſche Ausbildungen in ſeine Gemählde der lebloſen Natur; Homer Nebenſachen von ſanftem Inhalt, als Verzierungen kriegeriſcher Scenen. Wir wollen die verſchiedenen Beyſpiele von glüklichen Ausbildungen nach dieſen drey Gattungen anführen.

Wenn Haller den Satz vorträgt, daß ein Menſch zu gering ſey, zu verlangen, daß ſeinetwegen der Lauf der Natur ſoll geändert werden, ſo macht er ihn durch eine vollkommene Ausbildung einleuchtender.

Sieh Welten über dir, gezählt mit Millionen,
— — — —
Der Raum und was er faßt, was heut und geſtern hat;
Menſch, Engel, Körper, Geiſt; iſt alles eine Stadt;
Du biſt ein Bürger auch. Sieh ſelber, wie geringe!
Und gleichwol machſt du dich zum Mittelpunkt der Dinge.*)

Zu der Ausbildung, welche die Deutlichkeit vermehret, gehören überhaupt alle Bilder, Vergleichungen und Gleichniſſe, worüber es unnöthig wäre, Beyſpiele anzuführen; folgendes kann ſtatt aller dienen. Der eben angeführte Dichter will die Unermeßlichkeit der Ewigkeit dem Verſtand einigermaßen begreiflich machen. Er ſagt: die Gedanken ſelbſt, ſo ſchnell ſie ſind, können ihr Ende nicht erreichen; und dieſem giebt er folgende Ausbildung:

Die ſchnellen Flügel der Gedanken,
Wogegen Zeit und Schall und Wind,
Und ſelbſt des Lichtes Flügel langſam ſind,
Ermüden über dir.

Eine andre Art der Ausbildung hat eine lebhaftere Ergreifung der Einbildungskraft zur Abſicht. Es giebt eine große Mannigfaltigkeit der Mittel dieſes zu bewürken. Wir wollen nur einiger, die am ſeltenſten vorkommen, aber die glüklichſte Würkung thun, erwähnen.

Oft giebt ein einziger gering ſcheinender Umſtand einer ganzen Vorſtellung eine Sinnlichkeit, ſogar ein Leben, das durch weitläuftige Veranſtaltungen nicht zu erreichen geweſen wäre.

*) Antwort an Herrn Bodmer.

wäre. Dieſes gehört unter die glüklichſten Ausbildungen. Häufige Beyſpiele davon treffen wir in der Ilias an. So iſt der kleine Umſtand, da der vom Diomedes verwundete Aeneas auf die Knie ſinkt, und ſich auf ſeinen an die Erde geſetzten Arm auflehnet. Die drey oder vier Worte, die der Dichter hiezu braucht, geben dem Gemählde ein Leben, daß wir glauben, itzt den verwundeten Helden würklich vor uns zu ſehen. Eine beſonders große Kraft haben dergleichen kleine Umſtände, wenn unter den Vorſtellungen, die hauptſächlich einen der Sinne beſchäfftigen, unvermuthet etwas vorkömmt, das auf einen andern Sinn würket. Darum läßt Homer, wenn das Auge vom Anſehen eines Kampfes geſättiget iſt, insgemein auch das Ohr davon etwas empfinden. Man hat die Helden ſtreiten geſehen; nun fällt der eine, und durch das Geraſſel ſeiner Waffen wird das Gehör gereizt, wodurch die ganze Vorſtellung ein ungemeines Leben bekömmt.

Eine ſonderbar glükliche Ausbildung dieſer Art iſt in der Noachide, da, wo Og mit ſeinem Schiffe vor der Arche vorbey fährt. Die in der Arche eingeſchloſſenen Menſchen unterhalten ſich mit Geſprächen; der Leſer glaubt mit ihnen, daß nun eine tödtliche Stille über dem ganzen Erdboden verbreitet, und außer der Arche nichts lebendiges mehr übrig ſey. Mitten in dieſer Vorſtellung vernimmt man außer der Arche das Bellen eines Hundes. Ein wunderbarer Umſtand, der die Einbildungskraft plötzlich in die größte Würkſamkeit ſetzet!

Das Kunſtſtük, durch Rührung eines andern Sinnes der Vorſtellung mehr Leben zu geben, hat Poußin in ſeinem Gemählde, von der Krankheit der Philiſter, glüklich angebracht. Nachdem das Auge von dem Anſchauen der todten und ſterbenden Menſchen hinlänglich gerührt worden, kömmt man auf Gegenſtände, die auch den Geruch angreifen. Eine Ausbildung von großer Stärke.

Hieher gehören auch die Ausbildungen, da unter lebloſe Gegenſtände, welche die Hauptvorſtellung ausmachen, als Nebenſachen, empfindende Weſen eingemiſcht werden, wie in folgendem Gemählde:

> Diffugere nives, redeunt iam gramina campis
> Arboribusque comae.
> Mutat terra vices et decreſcentia ripas
> Flumina praetereunt:
> *Gratia cum Nymphis geminisque ſororibus audet*
> *Ducere nuda choros.* *)

Durch häufige Ausbildungen dieſer Art haben Thomſon und Kleiſt ihre Gemählde der Natur ausgeſchmükt. Am glüklichſten bedienen ſich die Landſchaftmahler dieſer Art der Ausbildung. Nicht jede ſo genannte Staffirung der Landſchaft mit Figuren gehört hieher, ſondern nur die, wodurch eine oder ein paar Figuren die Hauptvorſtellung in ihrer Art mehr Stärke und Leben bekömmt. Landſchaften können, wie hiſtoriſche Gemählde, ihren ſittlichen und pathetiſchen Charakter haben. Einen ſolchen Charakter durch eine oder ein paar Figuren fühlbarer zu machen, gehört unter die glüklichen Ausbildungen der Mahlerey. In einſame Orte, und mit Kleiſten zu reden, in Schatten voller Empfindung, ſchiken ſich fürtreflich Figuren, die in tiefer Betrachtung, heiliger oder verliebter Art, verſenkt ſind; ſo wie in offene und fruchtbare Gegenden, Figuren, die Freude und Fröhlichkeit athmen; und in fürchterliche, melancholiſche Gegenden, Figuren, die Kummer und Schwermuth zeigen.

*) Hor. Od. IV. 7.

Die wichtigſten und vielleicht die ſchwerſten Ausbildungen ſind die, wodurch pathetiſche Vorſtellungen verſtärkt werden. In den Werken der Kunſt zeigen ſich die Leidenſchaften auf eine doppelte Art. Entweder werden die Würkungen und die Aeußerungen derſelben an Perſonen, die im Affekte ſind, vorgeſtellt; oder der Künſtler legt die Gegenſtände, wodurch ſie hervorgebracht werden, vor Augen. *) In beyden Fällen kann die Materie an ſich ſelbſt, und ſo wie ſie ohne alle Ausbildung ſich der Vorſtellungskraft darbietet, von hinlänglicher Stärke ſeyn. In dieſen Fällen muß ſich der Künſtler der Ausbildung enthalten. Was Cäſar in ſeinem Herzen empfunden hat, als er den Brutus unter ſeinen Mördern erblikt, wird durch das einzige Wort: Auch du, mein Sohn! das ihm der Schmerz ausgepreßt hat, ſo ſtark ausgedrükt, daß alles, was zur Ausbildung dieſer Leidenſchaft könnte hinzugethan werden, die Sache nur ſchwächen würde. Der Künſtler, der ſo glüklich iſt, durch einen einzigen Zug eine heftige Leidenſchaft in ihrer ganzen Stärke auszudrüken, muß ſich aller fernern Ausbildungen derſelben enthalten. So hat der alte Künſtler, der den Laocoon gebildet, die Größe ſeines Leidens durch das ſichtbare hinlänglich ausgedrükt, und enthielte ſich deßwegen, das laute Schreyen anzuzeigen. Die heftigſten Leidenſchaften äußern ſich nur auf eine ganz einfache Weiſe. So iſt es auch mit den Gegenſtänden, durch welche die Leidenſchaften erregt werden. Wenn ſie in ihrer einfacheſten Geſtalt ſtark genug ſind, ſo müſſen ſie weiter nicht ausgebildet werden. Agamemnon erwekte in dem berühmten Gemählde des Thimantus Mitleiden genug, ob er gleich mit bedektem Angeſicht bey dem Opfer ſeiner Tochter ſtund. Was konnte ſein Geſicht mehr ſagen, als die bloße Vorſtellung ſeiner Gegenwart ſchon ſagt?

*) S. Leidenſchaft.

Die Leidenſchaften von ſanfterer Art, bey denen die Seele noch einige Freyheit behält, Traurigkeit und Zärtlichkeit, Fröhlichkeit, auch Liebe und Haß, wenn ſie nicht bis zur Raſerey gehen, vertragen die Ausbildung. Eben dieſes iſt von den Urſachen der Leidenſchaften zu merken, die nur alsdenn durch eine geſchikte Ausbildung zu entwikeln ſind, wenn ſie nicht plötzlich durch heftige Schläge würken.

Als ein vollkommenes Muſter der Ausbildung einer zärtlich traurigen Scene, durch Entwiklung beſonderer Umſtände, kann der Auftritt in der Alceſtis des Euripides empfohlen werden, wo ſie von ihrem Gemahl, von ihren Kindern und von ihren Hausbedienten Abſchied nimmt. Weil dieſes nicht nur dem Dichter, ſondern auch dem Mahler für ähnliche Fälle in Anſehung der guten Wahl beſonderer Umſtände zum Muſter dienen kann, ſo wird es nicht unnütze ſeyn, dieſes ganze vollkommen ausgebildete Gemählde hieher zu ſetzen.

„Als ſie fühlte, daß der fatale Tag gekommen ſey, badete ſie ihren ſchönen Leib in reinem Flußwaſſer, und zog ſich hernach feſtlich an. Denn trat ſie vor den Heerd der Veſta und betete: O Göttin! da ich nun unter die Erde gehe, ſo höre meine letzte demüthige Bitte; ſey die Vormünderin meiner Wayſen. Gieb dem eine zärtliche Gattin, dieſer einen edelmüthigen Gemahl; laß ſie nicht, wie die, die ſie gebohren hat, vor der Zeit ſterben; ſondern ein langes und glükſeliges Leben in vollem Wolſtande, in ihrem väterlichen Lande, vollenden.

„Sie beſuchte alle Altäre, ſo viel in dem Hauſe des Admetus ſind, bekränzte ſie mit Myrtenzweigen, und verehrte die Götter. Dieſes that ſie ohne

ohne Weinen, und ohne einen Seufzer hören zu laſſen. Ihr ſchönes Geſicht zeigte keine Spur des ihr bevorſtehenden Schikſals.

„Als ſie aber hierauf in ihr Zimmer und an ihr Bette gegangen war, floſſen häufige Thränen, und man hörte ſie folgendes ſagen: Du eheliches Bett, in dem ich den jungfräulichen Gürtel für den Mann aufgelöſt habe, für den ich itzt ſterbe, ſey mir zum letztenmale gegrüßt; noch haſſe ich dich nicht, wiewol du mich umbringſt. Von dir wird eine andre Frau Beſitz nehmen, nicht keuſcher, noch treuer, als ich — aber wol glüklicher.

„Dann warf ſie ſich auf das Bette hin, küßte und benetzte es mit ihren Thränen — dann müde vom Weinen ſtund ſie auf, verließ das Zimmer, kam wieder zurüke, und ſo gieng ſie oft aus und ein, und warf ſich oft auf das Bette hin.

„Ihre Kinder hiengen an ihrem Gewand, und weinten. Sie nahm eins um das andre in den Arm, küßte ſie oft, und ſo, als wenn jeder Kuß der letzte wäre.

„Alle Bediente des Hauſes weinten, und beklagten ihre Gebieterin; ſie reichte jedem die Hand, nennte jeden, auch den geringſten mit Namen, grüßte ſie, und wurde von jedem gegrüßt.“

Dieſes iſt ohne Zweifel ein Muſter eines vollkommen ausgebildeten Gemähldes.

Eine ſorgfältige Ueberlegung verdienet auch die Ausbildung der Perſonen und der Charaktere, ſowol in Gedichten, als in Gemählden. Von Hauptperſonen iſt hier nicht die Rede, weil dieſe entweder zum voraus hinlänglich bekannt ſind, oder, da ſie durch die ganze Handlung am öfterſten erſcheinen, natürlicher Weiſe uns hinlänglich bekannt werden. Aber ſolche, die fremd ſind, die nur in epiſodiſchen Stüken, oder als Nebenperſonen vorkommen, dieſe müſſen durch eine geſchikte Ausbildung intereſſant werden. Der Künſtler muß uns Gelegenheit geben, mit dem Auge ſo lange auf ihnen zu verweilen, bis wir ihre Perſon und ihren Charakter hinlänglich gefaßt haben. Keine Perſon muß im Gedichte flüchtig, wie ein Schattenbild, vor den Augen vorüberfahren, noch in dem Gemählde ſo müßig ſeyn, daß wir nicht eine Zeitlang bey ihr verweilen. Hiezu hat der Künſtler mancherley Mittel, die nicht alle können entwikelt werden. Es wird genug ſeyn, einige Beyſpiele davon anzuführen.

Zur Ausbildung der Perſonen thun gewiſſe beſondere Umſtände, die man nicht vermuthet, und die das Anſehen geheimer Nachrichten haben, welche die Franzoſen Anecdoten nennen, eine angenehme Würkung. In dieſem Kunſtgriff iſt Klopſtok insgemein ſehr glüklich. Homer iſt ganz voll ſolcher Ausbildungen, deren ganze Würkung wir aber nicht fühlen, weil die Zeiten, für die er geſchrieben hat, zu weit von uns entfernt ſind. Iſt es Zufall oder Abſicht dieſes Dichters, daß in folgender Stelle der zweyte Vers ſo reich an Sylben und an Ton iſt?

— ὁ δ᾽ Ἄβαντα μετώχετο, καὶ Πολύειδον
Τιέας Εὐρυδάμαντος, ὀνειροπόλοιο γέροντος. *)

Der Dichter ſtellt uns hier zwey neue Perſonen vor, von denen er nichts anders zu ſagen hat, als daß ihr Vater, Eurydamas, ein Traumdeuter geweſen ſey. Dieſe kleine Anekdote ſchleppt er durch einen langen ſehr wolklingenden Vers durch, und ſcheinet uns Gelegenheit geben zu wollen, die Perſonen recht ins Geſichte zu faſſen.

Eine beſondere glükliche Ausbildung iſt die, deren ſich Milton bedient,

*) Il. E. v. 148. 149.

dient, da er Perſonen, die uns fremd ſcheinen, durch gewiſſe Umſtände auf einmal als bekannt vorſtellt. Verſchiedene ſeiner aufrühreriſchen Geiſter, von denen wir anfänglich nichts, als die Namen wiſſen, kommen uns hernach plötzlich als bekannte Götzen vor, die das Heidenthum angebetet hat.

Bey allen Arten der Ausbildung hat man ſich überhaupt vor dem überflüßigen in Acht zu nehmen, wodurch Ovidius faſt allezeit fehlt, und das ihn ſo oft matt oder froſtig macht. In Handlungen, wo der Dichter forteilen muß, werden ſie gefährlich, und müſſen mit der Kunſt des Homers behandelt werden; wo die Handlung natürlicher Weiſe etwas aufgehalten wird, da kann man nach Homers und Virgils Beyſpiel ſich in etwas umſtändlichere Ausbildungen einlaſſen.

* *

Da bey den geſammten ſchönen Künſten eine doppelte Ausbildung Statt hat; eine für die Sinne, auf welche ſie zunächſt wirken, und eine für den Geiſt: ſo ſcheinet dieſer Artikel, da dieſe Fälle nicht darin genug geſchieden, da darin nicht beſtimmt iſt, welcher Art von Ausbildung, und unter welchen Umſtänden ihr der Vorzug gebührt, u. d. m. mangelhaft zu ſeyn. Beydes iſt ſehr oft nicht Eines. In einem Gemählde, z. B. kann zu der bloßen Ausbildung des Gedankens, zur völligen Beſchäftigung und Befriedigung der Phantaſie, in Rückſicht auf die dargeſtellte Sache ſelbſt und allein, eine Figur, oder ein ſonſt darin angebrachter Gegenſtand, nichts beytragen, und doch zur Befriedigung des Auges überhaupt ſchlechterdings, mithin zur Ausbildung des Gemähldes, als bloßen Gemähldes, und dadurch auch zur Befriedigung des Geiſtes, erfordert werden; das Gemählde kann für das Auge gleichſam eine Lücke haben, und ohne daß dadurch der Haltung, oder irgend einer andern Erforderniß deſſelben etwas abgienge; ein Redner, ein Dichter kann ſeine Vorſtellungen völlig ausgebildet vortragen, und doch das Ohr beleidigen; ſo wie er auch wieder durch eine blühende, glückliche Verſifikation, durch gut gebildete und verkettete Perioden die Mängel in der richtigen, völligen Ausbildung der Gedanken verbergen kann. — Dieſes führt auf eine andre Lücke in dieſem Artikel; auf die Frage, ob, und wann die Ausbildung einzeler Theile dem Ganzen, und wann die Ausbildung des Ganzen den einzeln Theilen, ſo wie, ob und wann die eigentliche Wahrheit, bey der Ausbildung, nicht zuweilen der Kunſt gleichſam aufgeopfert werden muß? — und dieſes auf eine dritte; auf die Frage nähmlich, ob nicht die Mittel, die Eigenheiten, das Weſen der verſchiedenen Künſte, und der verſchiedenen Zweige einer Kunſt, gleichſam verſchiedene Arten von Ausbildungen nothwendig machen? gleichſam der Ausbildung ein verſchiedenes Ziel ſetzen? Daß Laocon, z. B. nicht ſchreyend dargeſtellt iſt, wird wohl dadurch nicht ganz begreiflich, daß ſein Leiden, ohne dieſen Umſtand, ſchon hinlänglich ausgedruckt war, und diejenige Art der Ausbildung, welche dem höhern lyriſchen Gedichte zukommt, iſt dem dramatiſchen nicht eigen; und oft wird wieder in dieſem durch ein einziges Wort der Gedanke des Redenden hinlänglich ausgebildet, ohne daß der epiſche Dichter, auch wenn er die Perſon redend einführte, ſich ſo kurz faſſen dürfte, oder könnte. — Doch dieſes alles ſollen nichts als Fragen ſeyn; zu ihrer Unterſuchung und Auflöſung iſt hier der Ort nicht. Auch wüßte ich wenig befriedigende, eigentliche Nachweiſungen darüber zu geben, weil die Aeſthetiker und Theoretiker ſich bis jetzt noch nicht in ein Detail, und auf Vergleichungen der Art eingelaſſen haben. — Von der Ausbildung des Luſtſpieles, welche er l'embonpoint de la piece nennt, handelt Cailhava in dem 41ten Kap. des 2 B. ſ. Art de la Comedie (2. S. 475.) — und wie das Genie ſie dem Drama überhaupt, ſo wie jeder Dichtart, giebt, zeigt Leſſing in ſeiner Dramaturgie, bey Ge-

legen-

legenheit der Rodogune des Corneille (I. 235 u. f.)

Ausdruk.

(Schöne Künſte.)

Man braucht dieſes Wort in der Kunſtſprache, wenn man von Vorſtellungen ſpricht, die vermittelſt äußerlicher Zeichen in dem Gemüthe erregt werden, und giebt dieſen Namen bald dem Zeichen, als der Urſache der Vorſtellung, bald ſeiner Würkung. Die Wörter und Redensarten der Sprache erweken gewiſſe Vorſtellungen, deswegen ſchreibt man ihnen einen Ausdruk zu: aber ſie ſelbſt werden auch Ausdrüke, das iſt, Mittel zum Ausdruk genennt. Dieſer Artikel iſt der Betrachtung der Mittel, die die ſchönen Künſte haben, Vorſtellungen zu erweken, gewiedmet.

Dieſe Mittel ſind in den redenden Künſten die Wörter und die Sätze der Rede; in der Muſik die Töne und die daraus zuſammengeſetzten Tonsätze; in den zeichnenden Künſten Geſichtszüge, Gebehrden, ſelbſt die Geſichtsfarbe; im Tanz Stellung, Gebehrden und Bewegung.

Der Zwek aller ſchönen Künſte iſt die Erweckung gewiſſer Vorſtellungen und Empfindungen; daher die ganze Arbeit des Künſtlers in glüklicher Erfindung dieſer Vorſtellungen, und im guten Ausdruk derſelben beſteht. Alſo iſt die Kunſt des Ausdruks die Hälfte deſſen, was ein Künſtler beſitzen muß. Es würde ihm nichts helfen, die fürtrefflichſten Vorſtellungen erfunden zu haben, wenn er ſie nicht ausdrüken könnte.

Da die Mittel zum Ausdruke ſo ſehr verſchieden ſind, ſo verdienet jede Gattung beſonders betrachtet zu werden. Der beſte Unterricht über den Ausdruk redender Künſte kann dem Mahler zu nichts dienen; wir wollen deßwegen die verſchiedenen Gattungen des Ausdruks beſonders vornehmen.

Ausdruk in der Sprache.

Der Redner oder Dichter, der in ſeiner Kunſt vollkommen ſeyn will, muß auch den Ausdruk völlig in ſeiner Gewalt haben; er muß im Stande ſeyn, den Begriff, die Vorſtellung, die er erweken will, vermittelſt ſeiner Wörter und Redensarten in dem Maaße, wie es ſeine Abſicht erfodert, zu erreichen. Eine ſehr ſchwere Sache, beſonders in den Sprachen, die noch nicht ganz ausgebildet, die noch nicht zu dem Reichthum geſtiegen ſind, der für jedes Bedürfniß hinreichend iſt!

Der Ausdruk iſt vollkommen, wenn die Wörter und Redensarten gerade das bedeuten, was ſie bedeuten ſollen, zugleich aber dem Charakter der Vorſtellung, wozu die Begriffe, als Theile, gehören, gemäß ſind. Wenn ſowol einzele Wörter, als ganze Sätze der Rede dieſe doppelte Eigenſchaft haben, ſo iſt der Ausdruk ſo, wie er ſeyn ſoll.

In jedem Ausdruk iſt alſo zuerſt auf die Bedeutung, und hernach auf den Charakter zu ſehen; beydes aber muß ſowol bey einzeln Wörtern, als bey ganzen Sätzen in Betrachtung gezogen werden. Schon in der gemeinen Rede muß der Ausdruk in Abſicht auf die Bedeutung richtig, beſtimmt, klar, und von verhältnißmäßiger Kürze ſeyn; in der kunſtmäßigen Rede müſſen ſich dieſe Eigenſchaften in einem höhern Grad finden. Sogar der bloße Ton der Wörter muß dieſe Eigenſchaft ſchon an ſich haben. Dieſes alles verdienet näher entwikelt zu werden.

Wörter, als bloße Töne betrachtet, müſſen nichts unbeſtimmtes, nichts undeutliches, nichts allzugedrängtes noch ſchleppendes haben. Der Geiſt empfindet nur in dem Maaße, in welchem die Sinnen gerührt werden.

Was für das Auge undeutlich gezeichnet iſt, erwekt in dem Geiſte keine deutliche Vorſtellung; alſo vernehmen wir auch die durch das Gehör kommenden Begriffe richtiger, klarer und beſtimmter, wenn die Töne, die ſie erweken, dieſe Eigenſchaften haben, als wenn ſie ihnen fehlen. Eine zweydeutige Sylbe, über deren Elemente oder Buchſtaben man ungewiß iſt, wird nicht gut gefaßt, und ſo auch ganze Wörter nicht, die aus ſolchen Sylben beſtehen; ſo geht es auch mit ſchweren Wörtern, die man kaum ausſprechen kann; deßwegen gehört die Beobachtung des Wolklanges zum vollkommenen Ausdruk.*)

Wenn der Ausdruk richtig, beſtimmt und klar iſt, ſo erwekt er nicht nur gerade die Begriffe, die er erweken ſoll; ſondern es geſchieht, wenn dieſe Eigenſchaften in einem gewiſſen Grad vorhanden ſind, mit äſthetiſcher Kraft, weil alles Vollkommene einen Reiz bey ſich führet. Ohne Abſicht auf die Wichtigkeit der Dinge, die man uns ſagt, empfinden wir Vergnügen, wenn wir jedes Ding mit ſeinem Namen nennen hören. Selbſt in dem Fall, da wir einen Gegenſtand ſehen, und eine richtige Vorſtellung davon haben, iſt es uns angenehm, wenn ſelbiger gut beſchrieben wird. Um ſo vielmehr reizt es die Vorſtellungskraft, wenn ein Redner das, was unbeſtimmt, verworren und zum Theil dunkel in unſern Vorſtellungen liegt, durch einen guten Ausdruk entwikelt. Wer kann folgende in den wichtigſten und beſtimmteſten Ausdrüken verfaßte Beſchreibung von der Eitelkeit des menſchlichen Lebens, ohne Vergnügen leſen?

Hier reißt ein ſchwach Geſchlecht, mit immer vollem Herzen,
Von eingebildter Ruh und allzuwahrem Schmerzen,
Wo nagende Begierd und falſche Hoffnung wallt,
Zur ernſten Ewigkeit. Im kurzen Aufenthalt
Des nimmer ruhigen und ungefühlten Lebens
Schnapt ihr betrogner Geiſt nach ächtem Gut vergebens.*)

Dieſe Vollkommenheit des Ausdruks iſt vielleicht der wichtigſte Theil der Kunſt des Redners und des Dichters. Wer ſie beſitzt, iſt ſicher, daß er allemal ſagen kann, was er ſagen will.

Die Rede iſt die größte Erfindung des menſchlichen Verſtandes, gegen die alle andre für nichts zu rechnen ſind. Selbſt die Vernunft, die Empfindungen und die Sitten, wodurch der Menſch ſich aus der Claſſe irdiſcher Weſen zu einem höhern Rang herauf ſchwingt, hangen davon ab. Wer die Sprache vollkommener macht, der hebt den Menſchen einen Grad höher. Schon dadurch allein verdienen die Beredſamkeit und Dichtkunſt die höchſte Achtung.

Es ſind zwey Mittel zum vollkommenen Ausdruk zu gelangen; die Kenntniß aller Wörter der Sprache und eine philoſophiſche Kenntniß ihrer Bedeutung. Beyde müſſen mit einander verbunden werden. Es hilft nichts, daß man beſtimmt denke, wenn man die Wörter nicht findet, jeden Begrif auszudrüken; noch weniger hilft es alle Wörter zu wiſſen, wenn man ihrer Bedeutung nicht gewiß iſt. Das Studium der Sprache in dieſer doppelten Abſicht, iſt von der größten Nothwendigkeit. Wer ſich immer richtig ausdrüken will, der muß durch den Umgang oder durch das Leſen einen Reichthum an Wörtern und Redensarten**) geſammelt, und alle mit Scharfſinnigkeit beurtheilt haben. Dadurch haben ſich alle große Redner und Dichter hervorgethan.

Die

*) S. Wolklang.

*) Haller im Gedichte vom Urſprung des Uebels.

**) Copia verborum.

Die Richtigkeit, die erſte nothwendige Eigenſchaft des Ausdruks, betrift nicht blos Wörter, ſondern die Sätze und die Wendungen derſelben. Nur ein Wort unrecht geſtellt, nur eine nicht genau überlegte Anwendung eines Vorworts, kann dem ganzen Satz etwas unrichtiges geben. Wenn die Karſchin ſagt:

— — am Tage,
Den ein erſchaffender Gott,
Nach der vollendeten Schöpfung,
Hochheilig machte der Ruh!

So giebt das Wörtchen ein anſtatt des Artikels, dem ganzen Satz etwas unbeſtimmtes, das der größten Richtigkeit des Ausdruks entgegen iſt. Es kommt hiebey oft auf faſt unmerkliche Kleinigkeiten an. Auch dem Scharfſinnigſten entſchlüpft etwas unrichtiges, wie mit Beyſpielen aus den beſten neuern Dichtern zu beweiſen wäre. Daß wir dieſes an alten weniger bemerken, kommt vermuthlich daher, daß wir ihre Sprachen nicht genug verſtehen, um von kleinen Unrichtigkeiten des Ausdruks zu urtheilen. Nur eine genaue Ausarbeitung kann uns von dieſer Seite her ſicher ſtellen.

Die den erwähnten guten Eigenſchaften des Ausdruks entgegen ſtehenden Mängel machen, daß der Redner bisweilen ſeinen Zwek verfehlt und etwas anders ſagt, als er hat ſagen wollen. Sollte auch der Leſer durch mehr Scharfſinn, als der Verfaſſer gehabt hat, ihn des unrichtigen Ausdruks ungeachtet verſtehen, ſo wird er doch unangenehm. Wir können bey folgender Stelle:

— — kaum ſpielt die Ranunkel
Auf der Rabatte mit ſolchen hellen abwechſelnden Farben,
Als der durchſichtige Ton, von Meiſterhänden beſeelet.

endlich merken, was der Dichter mit dem ganz unrichtigen Ausdruke beſeelet, hat ſagen wollen. Deſſen ungeachtet iſt er uns zuwider. Wenn ein andrer Dichter ſagt:

Den, der Neptun und der Aeol gebändigt,
— — — —
Verhüllt das Grab.

ſo merken wir, daß er ſagen will, ſein Name ſey nicht bis auf uns gekommen; aber wir fühlen, daß der Ausdruk dieſes nicht ſagt; deßwegen iſt er uns anſtößig.

Die Klarheit iſt eine andre nothwendige, nach Quintilian die vornehmſte,*) Eigenſchaft des Ausdruks. Redner und Dichter müſſen den Geiſt der Zuhörer in einer beſtändigen Aufmerkſamkeit erhalten. Dazu iſt die Klarheit des Ausdruks allezeit nothwendig.**) Wo ſie fehlt, da gehen nicht blos die Vorſtellungen verlohren, die in Nebel eingehüllt ſind; auch die, welche gleich darauf folgen, werden wegen Mangel der Aufmerkſamkeit ſchwächer. Die Rede wird klar, wenn jedes Wort einen genau bekannten Sinn hat, und wenn die Wörter ſo geſetzt ſind, daß die Verbindung der Begriffe leicht zu faſſen iſt. Beydes ſetzt die größte Klarheit in den Gedanken des Redners voraus. Es iſt deßwegen eine wichtige Regel, daß man nichts eher auszudrüken ſuche, bis man es mit der größten Klarheit ſelbſt gefaßt habe. Die Gedanken, die wir andern mittheilen wollen, müſſen, wie ein ſchönes Gemählde, deutlich in unſrer Vorſtellung liegen. So hat Homer ohne Zweifel jeden Gegenſtand, den er beſchreibt, in dem helleſten Lichte vor ſeinen Augen gehabt. Nur der, welcher hell denkt, kann ſich deutlich ausdrüken. Dieſes lernt man nicht durch Regeln: von der Natur haben gewiſſe Geiſter die unſchätzbare Eigenſchaft, ſich nicht

*) Nobis prima ſit Virtus perſpicuitas, L. VIII. c. 2, 22.

**) S. Klarheit.

nicht eher zu beruhigen, bis ſie alles, was ihnen vorkömmt, deutlich erkennt haben. Wenn man ſolche Schriftſteller lieſt, die die Gabe der Deutlichkeit in einem hohen Grade haben, wenn man ſieht, wie ſie ſo viel Gedanken, die wir auch ſchon gehabt, aber nicht ſo deutlich gefaßt hatten, mit dem helleſten Lichte darſtellen, ſo kömmt man auf den Gedanken, daß ſolche Genies ſich von andern blos dadurch unterſcheiden, daß ſie jeder Sache ſo lange nachdenken, ſich bey jedem Gegenſtande ſo lange verweilen, bis ſie alles auf das genaueſte gefaßt haben. Dieſe Gabe des genauen Nachforſchens, in Abſicht auf allgemeine Begriffe, macht vornehmlich das philoſophiſche Genie aus; in Abſicht auf ſinnliche Gegenſtände aber, das Genie des Künſtlers. In der Rede müſſen zur Deutlichkeit des Ausdruks beyde zuſammen kommen.

Ein gutes Mittel, das zum deutlichen Ausdruk nöthige Talent zu ſtärken, iſt das fleißige Leſen der Schriftſteller, die es ſelbſt in einem hohen Grad beſeſſen haben. Für den Ausdruk ſinnlicher Gegenſtände, Homer und Virgil, Sophokles und Euripides; für den Ausdruk ſittlicher und philoſophiſcher Gegenſtände, Ariſtophanes, Plautus, Horaz, Cicero, Quintilian, und unter den neuern, Voltaire und Rouſſeau aus Genf, und von den unſrigen Wieland.*)

Dem, der hell denkt, wird es ſelten am hellen Ausdruk fehlen. Doch iſt hierüber noch verſchiedenes zu erinnern. Quintilian faßt die Eigenſchaften des deutlichen Ausdruks in dieſe wenige Worte zuſammen: eigentliche Wörter, gute Ordnung, einen nicht allzulange aufgeſchobenen Schluß des Satzes, nichts mangelndes und nichts überflüßiges.*) Die eigentlichen Wörter ſind doch nicht allemal ohne Ausnahme zum hellen Ausdruk nothwendig. Denn oft wird ein Begriff durch ein uneigentliches Wort deutlicher gezeichnet, und heller gemahlt, als durch das eigentliche; wie wenn Haller ſagt:

> Da ein verwöhnter Sinn auf alles Wermuth ſtreut.

Der eigentliche Ausdruk dienet fürnehmlich in ganz einfachen Vorſtellungen zur Deutlichkeit; aber wo die Begriffe ſehr zuſammengeſetzt, und die Vorſtellung etwas weitläuftig iſt, da dienet ein metaphoriſcher und mahleriſcher Ausdruk ungemein zur Deutlichkeit. Er überhebt uns der umſtändlichen Entwiklung, die wegen ihrer Länge der Deutlichkeit ſchadet. Denn viel auf einmal kann nur vermittelſt eines Bildes klar gefaßt werden. Es iſt eine Regel, die kaum eine Ausnahme leidet, daß Begriffe und Gedanken, die aus viel einzeln Vorſtellungen zuſammengeſetzt ſind, nur durch glükliche Bilder klar ausgedrükt werden. Welcher eigentliche Ausdruk könnte das, was Cicero nundinationem iuris ac fortunarum nennt,**) eben ſo deutlich ausdrüken?

Das wichtigſte in Quintilians Regel iſt wol dieſes: daß ſowol der Mangel als der Ueberfluß im Ausdruk zu vermeiden ſey. Nebenbegriffe, die in der Sache nichts bezeichnen, oder die jedem aufmerkſamen Zuhörer ohnedem beyfallen, beſonders ausdrüken, iſt Ueberfluß; noth-

*) Und, wenigſtens, eben ſo ſehr G. Ephr. Leſſing; deſſen Ausdruck gewiß allen deutſchen Proſaiſten zum Muſter dienen kann. Es iſt wohl nicht zu viel geſagt, wenn man behauptet, daß kein deutſcher Schriftſteller ſo ſehr Meiſter der Sprache war, als dieſer große Mann.

*) Propria verba, rectus ordo, non in longum dilata concluſio; nihil neque deſit, neque ſuperfluat. Ita ſermo et doctis probabilis et planus imperitis erit. Inſt. L. VIII. c. 2, 22.

**) De lege agr. Or. I.

nothwendige Begriffe weglaſſen, iſt Mangel.

Wörter, die neu, oder wenig bekannt, oder aus andern Sprachen geborget ſind, können der Deutlichkeit des Ausdruks ſchaden; wiewol ſie es nicht allezeit thun. Wenn die Karſchin ſagt:

Kein Menſchenarm erhält das Glüke bändig,

ſo iſt der Ausdruk ganz neu, aber nicht undeutlich.

Da es nicht wol möglich iſt, auch vielleicht unnütze wäre, gar alle Arten der Fälle anzuführen, in welchen die Deutlichkeit Schaden leidet, ſo wollen wir hierüber nicht weitläuftiger ſeyn. Auf alle Fragen, die hierüber könnten gemacht werden, kann die einzige allgemeine Antwort dienen: hell denken.

Die lezte nothwendige Eigenſchaft des Ausdruks iſt die Reinigkeit, oder die grammatiſche Richtigkeit deſſelben. Was außer dem Gebrauch iſt, kann wegen ſeiner Neuigkeit gute Würkung thun; aber was gerade gegen den Gebrauch iſt, hat allemal etwas anſtößiges, weil es dem widerſpricht, was wir ſchon für ausgemacht halten. Deßwegen muß der Ausdruk allemal rein ſeyn.

Dieſes ſind alſo die nothwendigen Eigenſchaften, die jeder Ausdruk allemal haben muß. Richtig, beſtimmt, klar und rein muß er immer ſeyn, ſonſt hat er etwas widriges. Allein deßwegen iſt er nicht in allen Abſichten vollkommen. Die griechiſchen Grammatiker zählen uns eine Menge Fehler vor, die den Ausdruk verſtellen können. Die vornehmſten ſind folgende: Das κακοφατον, der häßliche Klang, der widrige Nebenbegriffe erweken kann. Quintilian giebt den Ausdruk, ductare exercitum, zum Beyſpiel hievon an; ſo wäre im Deutſchen der Ausdruk, Strik, anſtatt Ketten oder Banden, wenn man nicht mit Fleiß widrige Begriffe erweken will. Die Ἀισχρολογια, wenn der Ausdruk ungeziemende oder zu üppige Begriffe mit ſich führet. Ταπεινωσις, der niedrige Ausdruk, der der Würde und Größe einer Sache ſchadet; wie dieſes: Saxea eſt *verruca* in ſummo montis vertice; eine ſteinerne Warze anſtatt eines felſigten Hügels. So iſt der Ausdruk:

Sieh! an ſeiner Ordnung goldnen Seilen
Muß der Frühling neu herunter eilen.

anſtatt goldenen Ketten. Von dieſer Art könnte man eine beträchtliche Sammlung aus deutſchen Dichtern machen. Auch das Gegentheil iſt fehlerhaft, da kleine oder gemeine Dinge mit hohen Worten ausgedrükt werden. Nur im Lächerlichen thut dieſes gute Würkung. Μειωσις iſt der mangelhafte Ausdruk, in dem zu dem völligen Sinn etwas fehlet; dieſes fällt ins Pöbelhafte. Ταυτολογια, wenn dieſelbe Sache mit mehrern, den Sinn nicht verſtärkenden Ausdrüken, geſagt wird. Einen ſolchen Ausdruk legt Homer, vielleicht aus Ueberlegung, dem Pandarus in den Mund: ἑνδεκα διφροι, καλοι, πρωτοπαγεις, νεοτευχεες.*) Ὁμοιολογια, der einfärbige Ausdruk, der wegen ſeines immer gleichen Ganges verdrießlich wird. Dieſes ſcheinet aber mehr ein Fehler der ganzen Schreibart, als einzeler Ausdrüke zu ſeyn. Μακρολογια, der weitſchweifende Ausdruk, wie dieſer vom Livius: Legati non impetrata pace retro domum, unde venerant, abierunt. Kann nicht auch folgendes des Virgils hieher gerechnet werden?

Quem ſi fata virum ſervant, ſi veſcitur aura
Aetherea, nec adhuc crudelibus occubat umbris.

Πλεο-

*) Il. E. v. 194. 195

Πλεοναςμος, der unnütze Ueberfluß müßiger Beywörter, wie: dies hab ich mit meinen beyden Augen geſehen. Περιεργια, was unnützer Weiſe mühſam iſt, wie dieſes:

> Er, dem des erſten Menſchen zweyten Sohnes,
> Des Abels, fromme Muſe ward.

Κακοζηλον, der gezierte Ausdruk.

Man würde zu weitläuftig ſeyn, wenn man alle Fehler des Ausdruks beſtimmen und mit Beyſpielen erläutern wollte. Das Angeführte iſt blos in der Abſicht hieher geſetzt worden, daß junge Redner und Dichter ſehen ſollten, auf wie ſo gar mancherley Weiſe man im Ausdruk fehlen könne; wie nothwendig es ſey, die äußerſte Sorgfalt auf dieſen Theil der Kunſt zu wenden. Uns Deutſchen iſt dieſes um ſo viel nöthiger, da wir in dieſem Stük ungemein weit hinter unſern Zeitgenoſſen in Frankreich, Italien und England, zurüke ſind. Sorgfältig haben ſich inſonderheit junge deutſche Dichter und Redner vor dem übertriebenen Ausdruk in Acht zu nehmen, da auch einige ſonſt gute Schriftſteller ſich dieſes ſo angewöhnt haben, daß ihnen nichts allerliebſt, nichts unvergleichlich, nichts erſtaunlich genug iſt.

Es iſt ſchon viel, wenn man die Fehler des Ausdruks vermeidet: aber genug iſt es für die redenden Künſte nicht: man muß ihm auch äſthetiſche Eigenſchaften zu geben wiſſen, und ſolche, die ſich zur Materie und zu den beſondern Umſtänden ſchiken. Dieſe Eigenſchaften ſind überhaupt von dreyerley Art. Sie greifen den Verſtand, oder die Einbildungskraft, oder das Herz an.*)

Der Verſtand wird gerührt durch das, was in einem vorzüglichen Grad wahr, angemeſſen, hell, neu, naiv, fein iſt. Jede dieſer Eigenſchaften giebt dem Ausdruk äſthetiſche Kraft. Beſondere Beyſpiele davon ſind in den unter angezogenen Benennungen ſtehenden Artikeln anzutreffen.

Die Einbildungskraft ergötzet ſich an dem Ausdruk, der mahleriſch, witzig, in allerhand ſtarke oder liebliche Bilder eingekleidet iſt; wovon Beyſpiele unter dieſen Wörtern zu ſuchen ſind. Eine beſondere hieher gehörige Gattung angenehmer Ausdrüke ſind die, welche durch faſt unmerkliche Nebenbegriffe angenehm werden. Quintilian ſagt: er fühle, daß in dem Ausdruk:

> — Caeſa jungebant foedera porca.*)

das Wort porca eine Annehmlichkeit habe, die das porco nicht hätte. Der Grund liegt ohne Zweifel darin, das das weibliche Geſchlecht der Wörter, wegen einer uns angebohrnen Galanterie, auch etwas ſanfteres in der Einbildungskraft erwekt, als das männliche. Daher wird gewiß in allen Fällen, wo die Wörter Reh, Hirſch, Hündin, der Bedeutung nach gleichgültig wären, das letzte angenehmer ſeyn, als die andern. Dieſes hat auch ein Scholiaſt über folgende Stelle des Horaz angemerkt:

> Nunc et in umbroſis Fauno decet immolare lucis,
> Seu poſcat agna ſive malit haedo.**)

Wo er über das Wort Agna ſagt: Neſcio quomodo quaedam elocutiones per foemininum genus gratiores fiunt.

Hieher gehört auch, daß die Griechen, ſo wie auch die Deutſchen, bisweilen in dem unbeſtimmten Geſchlecht weiblicher Namen, eine Annehmlichkeit finden. Dem Deutſchen iſt der Ausdruk: das ſchöne Kind,

*) S. Kraft.

*) Aen. VIII. 641.

**) Od. L. I. 4.

Kind, das liebe Mädchen, angenehmer als dieſe: die ſchöne Perſon, die liebe Tochter; und den Griechen ſcheinen ſolche weibliche Namen, wie Leontium, Muſarion u. d. gl. angenehmer, als die von weiblicher Endigung.

Das Herz findet den Ausdruk angenehm, der etwas leidenſchaftliches hat, der zärtlich, pathetiſch, ſanft, heftig, und jeder Leidenſchaft angemeſſen iſt.

In Anſehung des Charakters iſt der Ausdruk entweder niedrig, gemein, oder edel, oder groß, oder erhaben, ernſthaft oder comiſch, und ſo kann auch der Ton ganzer Redensarten ſeyn. Von dieſen verſchiedenen Charakteren, die der Ausdruk bey einerley Bedeutung annehmen kann, iſt in ſo viel beſondern Artikeln umſtändlich genug geſprochen worden.

Der Ausdruk, der ſchon durch den bloßen Klang einen beſondern Charakter annimmt, wird von einigen Kunſtrichtern der lebendige Ausdruk genennt, und iſt auch beſonders betrachtet worden.

* *

Unter der Aufſchrift: „Von der äſthetiſchen Bezeichnung der Gedanken,“ iſt in H. Mayers Aeſthetik (Th. 3. S. 333) deſſen Theorie über Ausdruck enthalten. — Ueber Ausdruck überhaupt findet ſich in H. Riedels Theorie ein wenig befriedigender Abſchnitt (20. S. 377. 1te Ausgabe) — In H. Eberhards Theorie handelt der vierte Abſchnitt des erſten Theiles (S. 125) von dem äſthetiſch vollkommenen Ausdruck. — Ganz vortreflich handelt der Verf. der Fragmente über die neuere deutſche Litteratur (3. 50 u. f.) von dem Ausdruck, in wie ferne der Gedanke, in der Sprache des gemeinen Lebens, daran klebt, in wie ferne, in der Dichtkunſt, der eine von dem andern gar nicht zu trennen iſt, u. d. m. — Ogilvie hat in ſ. Philoſophical and critical Obſervat. on the nature, characters and various ſpecies of compoſition. Lond. 1774. 8. 2 B. verſucht, den verſchiedenen Antheil, welchen Verſtand, Einbildungskraft, Beurtheilungskraft und Gedächtniß an den verſchiedenen Arten der Kompoſition haben, und in wie ferne dieſe ſimpel, deutlich, zierlich, erhaben, kräftig und correct iſt, zu beſtimmen. — Home unterſucht im XVII Kap. (S. 492) die Sprache der Leidenſchaften. — Auſſer dieſen Unterſuchungen über den Ausdruck in den redenden Künſten überhaupt, finden ſich ſpeciellere (welche aber faſt alle, mehr oder weniger, ſchon auf Schreibart gehen, weil die Gränzen zwiſchen beyden, und ihre Unterſchiede, ſo viel ich weiß, noch nirgends ganz deutlich beſtimmt worden ſind) im Ariſtoteles, von der Dichtkunſt (XIX u. f.) und mithin in ſ. Commentatoren, deren Erklärungen Dacier in ſ. Ueberſ. (S. 357) und Curtius (S. 287) ſo ziemlich geſammelt haben — und im 3ten der Rhetorik (I—XII. ſ. Art. Beredſamkeit) — im Demetrius Phaler. (deſſen ganzes auf uns gekommenes Werk davon handelt, erſte Ausg. durch Aldus, mit mehrern gr. Rhetor. Ven. 1508. f. gr. quaeſt. explicat. ſtudio Ioh. Simonii, Roſt. 1601. 8. gr. und lat. ex rec. Th. Galei, Lond. 1677. 8. mit noch mehrern gr. Rethor. Glasg. 1742. 8. ex edit. Ioh. Fr. Fiſcheri, nach der Ausg. des Gale, Lipſ. 1773. 8. gr. und lat. In das Ital. überſetzt von Piet. Segin, Flor. 1603. 4. von Marc. Adriani, Flor. 1738. 8. paraphr. unter dem Titel: Il Predicatore von Franc. Panigarola, Ven. 1609. 4.) — im Hermogenes (περὶ ἰδεῶν l. 2. zuerſt, mit den übrigen Schriften deſſelben, und mehrern Rhetor. von Aldus, von 1508. f. c. interpret. et ſcholiis a Ioa. Sturmio, Argent. 1571. 8. in das Ital. überſetzt von Giul. Camillo Delminio, Udine 1594. 4. und mit verändertem Titel wieder abgedruckt, Ven. 1602 und 1608. 8.) — im Cicero (im 4ten der B. an den Herennius, Op. T. I. S. 78. Ed. Ern. im 3ten B. de Oratore, ebend. S. 441 u. f. im Orator. XIX u. f. ebend. S. 607.) — im

im Quinctilian (VIII u. f. S. 356. Ed. Gesn.) — im Lawſon (12 und 13te Vorleſ. Th. 1. S. 260. d. Ueberſ.) — im Campbel (Philoſophy of Rhet. Th. 1. S. 339 u. f.) — im Blair (Lect. on Rhet. and belles Lettr. X. B. 1. S. 183.) — im Batteux (von dem redneriſchen Ausdrucke, Einl. 4 B. S. 63 u. f.) — in den Principes pour la lecture des Orateurs, Par. 1753. 8. (das 5te B.) — im Condillac (in dem 2ten Th. ſeines Unterrichtes aller Wiſſenſchaften, Bern 1777. 8) — in Bodmers critiſcher Dichtkunſt (deren ganzer 2te Theil von der poetiſchen Mahlerey, in Rückſicht auf den Ausdruck handelt.) — in M. Joh. Fr. Kinderlings Grundſ. der Beredſamkeit, Magd. 1771. 8. 2 B. worin das 2te B. darüber, und keinesweges ganz ſchlecht, abgefaßt iſt, u. a m. welche bey dem Artikel, Schreibart, als wohin ſie vorzüglich gehören, angeführt worden ſind. — — Uebrigens ſcheint Quinctilian wirklich Recht zu haben, wenn er Klarheit (perſpicuitas) die erſte Eigenſchaft des **Ausdruckes** nennt; vielleicht könnte man ſie gar die einzige, oder doch die Haupteigenſchaft nennen; denn alle andre Eigenſchaften deſſelben ſind wohl nur Unterarten, und vieles, was dem Ausdruck zur Laſt gelegt wird, liegt ſchon in den Vorſtellungen. Wenn Herr Sulzer z. B. den übertriebenen Ausdruck tadelt: ſo trift dieſes eigentlich ſchon den Gedanken; wer alle Dinge allerliebſt, und unvergleichlich, und erſtaunlich nennt, muß ſie zuerſt ſich ſo vorſtellen.

Ausdruk in zeichnenden Künſten.

Man ſagt von dem Zeichner, er ſey im Ausdruk ſtark, wenn ſeine Figuren Leben, Gedanken und Empfindung zu haben ſcheinen. Durch den Ausdruk der Zeichnung wird der unſichtbare Geiſt ſichtbar. Dieſe erhabene Kunſt iſt eine Erfindung der Natur. Nur dem unendlichen Genie war es möglich, der Materie Empfindung zu geben. Dadurch wird die Mahlerey zu der wunderbareſten Kunſt, weil ſie blos durch Farben jede Empfindung der Seele rege machen kann: bloße Schatten werden durch die Zauberey des Ausdruks in denkende und empfindende Weſen verwandelt. Ohne dieſe Kunſt iſt ein gemahltes und geſchnitztes Bild eine öde Form, die keinem denkenden Weſen gefallen kann; durch ſie wird es zu einem handelnden Weſen, mit dem wir unſer Herz theilen.

Die größte Beſtrebung des zeichnenden Künſtlers muß auf dieſen Theil gerichtet ſeyn, ohne welchen alles übrige nichts iſt. Calliſtratus nennte die Bildhauerey die Kunſt Sitten auszudrüken,*) und zeigte dadurch an, daß der Ausdruk der eigentliche Zwek dieſer Kunſt ſey. Nach den würklichen Scenen des menſchlichen Lebens und deren vollkommenen Vorſtellung auf der Schaubühne, würkt nichts ſo ſehr auf den Geiſt, als Gemählde von vollkommenem Ausdruk. Sie erweken in dem Geiſt Beſtrebungen nach Vollkommenheit, und flößen dem Herzen Empfindungen ein. Wie ein Jüngling durch die Kraft der Schönheit zu einer Liebe gereizt wird, die ſeine ganze Seele einnimmt, ſo wird durch die Kraft des Ausdruks jeder empfindende Menſch mit Bewunderung des Großen, mit Liebe zum Guten, mit Abſcheu für das Böſe, erfüllt. Themiſtokles konnte bey dem Andenken an die Siegeszeichen des Miltiades nicht ſchlafen, ſo ſehr wurde dadurch ſeine Seele mit edler Ruhmbegierde entflammt; wie vielmehr muß nicht ein edles Herz empfinden, wenn nicht blos ein Zeichen der Größe einer Seele, ſondern die Seele ſelbſt, vors Geſichte geſtellt wird. Kann die Tugend, die blos als ein Schattenbild in unſrer Einbil-

*) ἠθοποιητοος τεχνη.

Einbildungskraft ſchwebet, die ſtärk- ſte Bewunderung erweken, was muß nicht denn geſchehen, wenn ſie in ſichtbarer Geſtalt, und in hellem Lichte vor uns ſteht? Wenn wir in den würklichen Scenen des Lebens das Glük haben, Menſchen in dem Augenblik zu ſehen, da ihre Seele mit großen Empfindungen erfüllt iſt, ſo gehen dieſe Scenen ſchnell vor dem Geſichte vorbey; aber der Künſt- ler hält dieſe koſtbaren Augenblike für uns feſt. Unſer Auge kann ſo lang darauf verweilen, bis es ge- ſättiget iſt, wenn hier eine Sätti- gung ſtatt hat; wir genießen den Ge- genſtand ſo lange, bis er ſeine völli- ge Würkung auf uns gethan hat.

Aber durch welchen Weg, durch welche Stufen gelanget der Künſtler zu dieſem höchſten Gipfel der Kunſt, die ihn zum Meiſter aller Herzen macht? Dahin führet kein Weg, den jeder betreten kann; denn ge- meinen Augen iſt er nicht ſichtbar. Wem nicht die Natur eine Seele ge- geben hat, die jede Gattung des Gu- ten tief fühlt, und die ſein Auge ſchärft jedes zu ſehen, der würde ſich umſonſt beſtreben, in dieſem Theile der Kunſt groß zu werden. Die Sinnen bringen nichts in die Seele; ſie erweken nur das, was ſchon ſchlafend darin gelegen hat. Umſonſt ſieht ein Auge, das von einer unempfindlichen Seele regiert wird, die reizendſte Schönheit; es entdeket nichts darin. Die Natur allein bildet den großen Künſtler; aber Uebung und Fleiß machen ihn vollkommen.

Die erſten Schritte zu dieſer Voll- kommenheit thut die Beobachtung, ohne welche alles, was in unſrer Seele eingewikelt liegt, auf immer ohne Würkung bleiben würde. Das Gute, deſſen Keim in uns liegt, fängt an ſich zu entwikeln, ſobald wir es an andern entwikelt ſehen. Die Beobachtung der Tugend iſt der fruchtbare Sonnenſchein, der den Saamen unſrer eignen Tugend auf- keimen macht. Der Künſtler muß ſich bemühen, die menſchliche Natur überall, wo ſie ſich am beſten entwi- kelt hat, zu beobachten. Man darf ſich nicht wundern, warum die grie- chiſchen Künſtler ſo groß im Aus- druk geweſen ſind, da es offenbar iſt, daß bey keinem Volk alle natürlichen Anlagen der Seele ſich ſo frey und ſo völlig, als bey dieſem, entwikelt ha- ben. Wenn unter den Grönländern ein größerer Phidias oder Raphael gebohren würde, ſo würde er gewiß keine einzige feine Empfindung aus- zudrüken lernen. Eine genaue Be- kanntſchaft mit Menſchen, bey de- nen jede große Anlage ausgebildet iſt, macht den erſten Schritt zu der Vollkommenheit aus, von der hier die Rede iſt. Was der Künſtler nicht im Leben ſehen kann, muß er aus der Geſchichte erfahren, und durch die Gemählde der Dichter. Dadurch muß ſein Geiſt gebildet und ſeine Phantaſie erhitzt werden. So ward Phidias nach ſeinem eignen Ge- ſtändniß durch den Homer tüchtig gemacht, ſeinen Jupiter zu bilden. Der allein, welcher ſeine Seele durch dieſe Mittel zur Empfindung gebildet hat, kann ſich ſchmeicheln, zu eini- ger Vollkommenheit des Ausdruks zu gelangen. Indem er ſelbſt voll Empfindung iſt, wird ſeine Phan- taſie ihm die Bilder, an denen das, was er fühlt, ſichtbar iſt, vors Ge- ſichte ſtellen. Alsdenn darf er nur nachzeichnen. Durch Suchen, durch Ueberlegen und durch Abmeſſen fin- det man den Ausdruk nicht; nur die vom Herzen erwärmte Einbildungs- kraft ſieht ihn.

Hiezu muß noch ein erhöhter Ge- ſchmak kommen, der unter viel gleich bedeutenden Dingen dasjenige wählt, was den Perſonen und Um- ſtänden gemäß iſt. Ein König zürnt anders, als ein gemeiner Menſch; und

und der Schmerz eines männlichen ſtarken Gemüthes äußert ſich ganz anders, als wenn er eine ſchwache weibliche Seele durchdringt. Nicht nur das muß der Künſtler fühlen, ſondern auch noch das, was dem Ausdruk etwas anſtößiges oder widriges geben würde. Denn ſo wie der Tonſetzer auch in den Diſſonanzen auf Ordnung und Regelmäßigkeit ſehen muß, ſo iſt in dem Ausdruk des Zeichners alles zufällig widrige zu vermeiden. Ein Geſichte muß, um einen widrigen Affekt auszudrüken, nicht häßlich werden. Das Schöne der Formen iſt in zeichnenden Künſten, ſo wie die richtige Harmonie in der Muſik, von jedem Ausdruk unzertrennlich. Das ſchönſte Geſicht kann ſich eben ſo gut nach allen Leidenſchaften verändern, als ein weniger ſchönes; darum muß dieſes jenem niemals vorgezogen werden.

Der feineſte Geſchmak wird dazu erfodert, daß man in dem Ausdruk das Weſentliche von dem Zufälligen unterſcheide. Ein Menſch von wenig Empfindung merkt die Leidenſchaften der Freude, des Zornes oder des Schmerzens nicht eher, bis ſelbige ſich durch Geſchrey oder Schimpfen äußern, da Perſonen von feinerm Geſchmak, ohne dieſe zufälligen Aeußerungen fühlen, was ſie zu fühlen haben. *)

Außer dieſen innern Fähigkeiten zum guten Ausdruk müſſen auch noch andre vorhanden ſeyn. Es iſt nicht genug, daß der Künſtler durch die Phantaſie ſehe, was er zu zeichnen hat; er muß das, was er ſieht, auch andern ſichtbar machen können. Dazu macht ihn nur ein vollkommenes Augenmaaß und eine vollkommene Fertigkeit der Hand geſchikt. Alſo können nur große Zeichner in jedem Ausdruk glüklich ſeyn. Das Auge muß die kleineſten Veränderungen der Formen entdeken, und die Hand muß ſie ausdrüken können.

Derowegen müſſen beyde unaufhörlich geübt werden. Dem Anfänger der Kunſt kann es helfen, wenn er ſich das zu Nutze macht, was gute Meiſter über das Beſondere, wodurch die Leidenſchaften ſich auf den Geſichtern und in der Haltung des Körpers unterſcheiden, ausführlich angemerkt haben. Wenn er Le Brüns nach allen Leidenſchaften charakteriſirte Köpfe fleißig betrachtet und zeichnet, ſo wird ſein Augenmaaß dabey gewinnen. Er wird lernen, worauf er bey jedem Affekte vorzüglich zu ſehen habe; welche Leidenſchaft ſich vornehmlich im Auge, welche in dem Munde ſich äußert. Er muß ſich die Bemerkungen der Meiſter über den Einfluß derſelben auf die Stellung und Bewegung der Gliedmaaßen bekannt machen. Die Glieder unſers Körpers beſitzen eine Art der Sprache. Alle Gliedmaaßen helfen dem Redner ſprechen; von den Händen kann man beynahe ſagen, daß ſie ſelbſt ſprechen. Können wir nicht, ſagt ein Kunſtrichter, mit den Händen fodern, verſprechen, rufen, verabſcheuen, fürchten, fragen, leugnen oder weigern, Freude und Traurigkeit, Zweifel, Bekenntniß, Reue, Maaß und Ziel, Ueberfluß, Zeit und Zahl andeuten? *) Auch einzele Muskeln des Rumpfs, beſonders die an der Bruſt und an dem Unterleibe ſind, haben ihren eigenen Ausdruk.

Alles dieſes genau zu beobachten, muß des Künſtlers unabläßliches Studium ſeyn. Er muß zu dem Ende keine Gelegenheit vorbey laſſen, bey den Auftritten des Lebens zu ſeyn, wo ſich die Leidenſchaften der Menſchen am meiſten äuſſern; Auftritte, wo ein ganzes Volk

*) S. Leidenſchaft.

*) S. Iunius de pictura Veterum L. III. c. 4.

Volk ſich verſammelt; wo er Freude, Furcht, Schreken, Andacht, in tauſend Geſichtern und Stellungen ſehen kann.

Mit dieſer Beobachtung der Natur verbinde er das Studium der Antiken, wo der Ausdruk am vollkommenſten erreicht, und auch in den ſchlechteſten Stüken nicht ganz verſäumt iſt. In den Werken der Neuern müſſen des Michel Angelo, und fürnehmlich Raphaels, beſte Werke ihm täglich vor Augen ſchweben. Dieſe Werke ſind durch die tiefſinnigen Beobachtungen großer Geiſter zu der Vollkommenheit geſtiegen, die wir an ihnen bewundern; ſie ſtudiren, erleichtert den Weg zu eben dieſer Vollkommenheit. Auch Deutſchland kann auf einen Mann ſtolz ſeyn, der im guten Ausdruke als ein Anführer kann gebraucht werden. Dieſer iſt Schlüter, deſſen Verdienſte ſo wenig bekannt ſind, und deſſen Werke nur Berlin beſitzt.*)

* *

Auſſer demjenigen, was über den Ausdruck in den zeichnenden Künſten, in folgenden, über dieſe überhaupt geſchriebenen Werken ſich findet, als z. B. in des L. da Vinci Traité de la Peinture, das 50, 95, 166, 182, 183, 187, 245, 246, 251, 255, 256te u. a. Kap. mehr — in des Felibien Entret. ſur les vies et les ouvrages des Peint. B. 3. S. 103 u. f. (Amſt. Ausg. von 1706.) — in des Teſtelin Sentimens des plus habiles Peintres (S. 56 u. f. bey dem Ged. des Le Mierre, Amſterd. Ausg. von 1770.) in des Laireſſe großem Mahlerbuche, im 7ten Kap. des 2ten Buches — in des de Piles Cours de peinture, unter der Aufſchrift, des Caracteres (Oeuv. div. B. 2. S. 144 u. f.) und in ſeiner Idee du peintre parfait (ebend. B. 3. S. 354.) — in des Richardſon Traité de la Peinture (B. 1. S. 69. Amſt. 1728. 8.) — in den, der Art de peindre des Watelet angehängten reflexions (S. 133. Amſt. 1761.) — in des Hrn. v. Hagedorn Betrachtungen über die Mahlerey, in der 43, 44 und 53ten Betr. von dem Ausdrucke der Leidenſchaften, oder der Neigungen und Abneigungen des Menſchen; Stufen der Leidenſchaften, der Theilnehmung, und ihres Ausdruckes; von dem Ausdruck überhaupt, und der Ausführung insbeſondre (in Anſehung der Farbengebung) — in des Algarotti Verſuch über die Mahlerey (S. 150 d. Ueberſetzung) — im Oreſtrio (1. XVI. S. 183.) — in Reynolds Rede von dem großen Styl (S. 12. d. Ueberſ. N. Bibl. 17 B. S. 12.) — Mengs, in dem 3ten Th. des Werkchens über Schönheit und Geſchmack in der Mahlerey, bey Gelegenheit der Betrachtungen über die Anordnung in den Werken des Raphael, Correggio und Titian (Op. T. 1. S. 59.) und auf dieſe Veranlaſſung, ſein Herausgeber (ebend. S. 109.) — in des Dûbos reflex. crit. (B. 1. S. 360. Dresdn. Ausg.) — in dem 1ten B. der Collection of Etruſc. Greek and Rom. Antiq. Nap. 1766. f. — in der felſina pittrice, ein an den Verfaſſer Malvaſia, geſchriebener Brief, (Parte IV.) u. a. m. — Auſſer dieſen, können, als eigene darüber geſchriebene Werke angeſehen, oder doch, zur Vervollkommnung darin gebraucht werden: Ioh. B. Portae N. de humana Phyſiognomia Lib. VIII. Hanov. 1593. 8. aber nur 4 Bücher; vollſt. Neapel 1602. f. mit K. ein franzöſ. Auszug daraus, unter dem Titel: la Phyſiognomie humaine, ou Jean Baptiſte Porta, Neapolitain (ohne Jahreszahl) — Traité de la phyſiognomie, ou Livre de Portraiture... par Ch. le Brun, Par. f. ohne Jahresz. m. K. (gröſtentheils gezogen aus dem vor-

*) Ein verdienſtvoller berliniſcher Künſtler, Herr Bernhard Rode, hat mit rühmlichem Eifer ſein möglichſtes gethan, dieſen großen Mann bekannter zu machen. Er hat ſowol ſeine Larven, die das berliniſche Zeughaus zieren, als verſchiedene andre Werke auf eine geiſtreiche Art geäzt. Möchte er doch fortfahren, auch die übrigen gröſſern Werke dieſes fürtrefflichen Mannes bekannter zu machen!

hin angeführten Werke des Porta) — Caractères des Paſſions par Marin Cure de la Chambre, Amſt. 1658 — 1663. 8. 5 B. — Conferences ſur l'Expreſſion des differens caractères des paſſions, par Ch. le Brun, Par. 1667. 12. Amſt. 1702. 8. d. Augsb. 1704. 8. und 1721. 4. vergl. mit der „Erinnerung über den Ausdruck neuerer Künſtler," von Winkelmann in deſſen Geſchichte der Kunſt (S. 171. Dresdn. Ausg.) — The ſchool of Raphael, or the ſtudents, guide to expreſſion in hiſtorical painting, Lond. 1759. fol. m. K. — Eine Rede des Andre Bardon, gehalten in der franzöſiſchen Mahleracademie zu Paris, welcher Auszugsweiſe in dem 7ten B. der Bibl. der ſch. Wiſſenſch. S. 165. enthalten iſt. — Lettres ſur les caract. en peint. Par. 1753. 12. — Auch könnte, meines Bedünkens, unter andern, die Büffonſche Naturgeſchichte, und dergleichen Bücher mehr, wichtige Beyträge zur Kenntniß des Ausdruckes liefern. — —

Ausdruk in der Schauſpielkunſt.

Das Studium des vollkommenen Ausdruks hat ſowol der Schauſpieler als der Tänzer mit dem zeichnenden und bildenden Künſtler gemein. Gewiſſermaaßen iſt es jenen noch nothwendiger, weil ihre ganze Kunſt darin beſteht. Ein Tänzer ohne Ausdruk iſt ein bloßer Luftſpringer; und ein Schauſpieler, dem er fehlt, iſt gar nichts. Er verdirbt alles Gute, was der Dichter ihm in den Mund legt, und beleidiget, anſtatt zu ergötzen oder zu reizen. Was alſo vorher über das Studium des Ausdruks und über die Betrachtung der Natur und der Kunſt geſagt worden, wollen wir dieſem mit dem vorzüglichſten Nachdruk geſagt haben. Er muß jede Empfindung in ſich zu fühlen im Stande ſeyn; kein bedeutender Blik, kein kräftiger Zug des Geſichts, keine Gebehrde, nicht die geringſte Bewegung der Gliedmaaſſen, die er an andern wahrnehmen kann, muß ihm unbemerkt vorüber gehen. Alles, was er zum Behuf des Ausdruks in der Natur und Kunſt entdeken kann, muß er ſeiner Einbildungkraft tief einprägen, und durch unermüdete Uebung nachzuahmen trachten.

Das vorzüglichſte Mittel zu einem vollkommenen Ausdruk ſcheint dieſes zu ſeyn, daß der Schauſpieler ſich ſelbſt ſo ſtark, als möglich iſt, in die Empfindung der Perſonen ſetze, welche er vorſtellt. Der jüngere Riccoboni aber widerſpricht dieſem, und nennt es einen glänzenden Irrthum. Ich habe, ſagt er, allezeit als was gewiſſes angenommen, daß man, wenn man das Unglük hat, das was man ausdrükt, würklich zu empfinden, außer Stand geſetzt wird, zu ſpielen.*) Ganz anders dachte jener alte Schauſpieler, der in der Elektra des Sophokles die Aſche ſeines Sohnes in der Urne hatte, um den Schmerz dieſer Prinzeſſin, da man ihr die Gebeine des Oreſtes bringt, deſto vollkommener auszudrüken. Der angeführte franzöſiſche Schauſpieler muß dafür halten, daß man durch deutlich beſtimmte Regeln alles nachmachen könne. Es ſcheinet aber, daß ein Menſch, der in eine gewiſſe Leidenſchaft geſetzt iſt, ſie durch viel kleine, niemals deutlich zu merkende Kennzeichen äußere, die, zuſammengenommen, den wahren Ausdruk der Natur ausmachen. Alles geht mechaniſch ohne unſer Bewußtſeyn zu. Da uns nun alle die Kräfte, wodurch jede Muskel des Leibes gezogen wird, wenn wir gewiſſe Leidenſchaften fühlen, unbekannt ſind, ſo kann der Vorſatz zu ihrer Würkung nichts beytragen. Es giebt keine

Theorie,

*) S. die Schauſpielkunſt in Leſſings Beyträgen zur Hiſtorie des Theaters im 1 Th. S. 506.

Theorie, nach welcher wir unſerm Geſichte die Traurigkeit einprägen können. Sind wir aber würklich traurig, ſo ſetzt ſich alles von ſelbſt in die gehörige Geſtalt.

Wir ſcheuen uns alſo nicht, gegen das Anſehen eines Meiſters in der Kunſt den Schauſpielern zu empfehlen, daß ſie ſich unaufhörlich befleißen ſollen, ſich in alle Arten der Empfindungen zu ſetzen. Finden ſie ihre Seele nicht weich genug, mit den Weinenden zu weinen, mit dem Zornigen aufgebracht zu ſeyn, ſo thun ſie wol, wenn ſie ſolche Rollen, für die ſie das nöthige Gefühl nicht haben, niemals auf ſich nehmen. Ein Menſch, der vorzüglich zu ſanften, zärtlichen und gefälligen Neigungen aufgelegt iſt, muß ſich nicht unterſtehen, die Rolle eines Wüterichs zu ſpielen.

Der Schauſpieler, dem die Natur eine Fähigkeit alles zu empfinden verliehen hat, kann dieſelbe durch fleißige Uebung erweitern. Er muß die Werke der beſten Dichter ohne Unterlaß leſen, und jeder merkwürdigen Scene ſo lange nachhängen, bis ſeine Einbildungskraft dieſelbe ihm auf das lebhafteſte vormahlt. Denn dadurch wird er ſelbſt in die Leidenſchaft verſetzt werden. Dabey bleibet ihm immer noch ſo viel Nachdenken übrig, daß er auf den guten Ausdruk denken kann.

Ungeachtet aber in der Natur gleiche Urſachen auch gleiche Würkungen haben, ſo ſind dieſe doch, in Abſicht auf die Aeußerungen der Leidenſchaften, bey verſchiedenen Menſchen verſchieden. Eine große Seele äußert jede Empfindung größer und edler, als eine kleine. Zwey Menſchen von verſchiedenen Charakteren, in gleichem Grad traurig oder freudig, legen ihr Gefühl ungleich an den Tag. Es iſt demnach nicht genug, daß der Schauſpieler ſich in die Empfindung ſetze, die er ausdrüken ſoll; er muß ſie in dem beſondern Licht, in der beſtimmten Zeichnung des Charakters ausdrüken, den er angenommen hat. Der Held trauert und freuet ſich anders, wie der gemeine Menſch. Sowol durch einen übertriebenen als durch den falſchen Ausdruk wird das Gegentheil deſſen, was der Dichter geſucht hat, erhalten. Wenn der Dichter edeln Stolz ſchildert, der Schauſpieler aber einen hochtrabenden Menſchen vorſtellt, ſo verändert ſich die Hochachtung in Verachtung. Wenn der Dichter einen ſtillen tiefſitzenden Schmerz haben will, der Schauſpieler aber heult, ſo wird das Weinen in Lachen verwandelt. Auch der falſche Nachdruk verderbt alles.

Es gehöret ſo ſehr viel dazu, im Ausdruk richtig zu ſeyn, daß man ſich über die kleine Anzahl vollkommener Schauſpieler gar nicht wundern darf. Natur und Fleiß müſſen ſich zu ſeiner Bildung vereinigen. Von jener hat er einen feinen durchdringenden Verſtand, jeden Charakter ſich auf das beſtimmteſte vorzuſtellen, eine lebhafte Einbildungskraft, die ihm alles mit lebendigen Farben vor das Geſicht ſtellt, ein fühlendes Herz, das jede Empfindung in ſich hervorbringen kann. Aber ohne Fleiß und Studium ſind dieſe Gaben nicht hinreichend, ihn vollkommen zu machen. Er muß den Charakter ſeiner Rolle auf das vollkommenſte ergründen, bis er die kleinſten Schattirungen deſſelben erkennt; die Handlung, in welcher dieſer Charakter ſich äußert, muß ihm in ihren kleineſten Umſtänden ganz vor Augen liegen; die beſondere Veranlaſſung zu dem Spiel der Leidenſchaften muß er auf das genaueſte erwägen, und alles ſo lange überlegen, biß er ſich ſelbſt vergißt, und ſich gleichſam in die Perſon verwandelt, die er vorſtellt.

Man hat die Frage aufgeworfen, ob es nöthig ſey, den Ausdruk deſto

vollkommener zu erreichen, die Natur etwas zu übertreiben. Der ältere Riccoboni pflegte zu ſagen, wenn man rühren wolle, ſo müſſe man zwey Finger breit über das Natürliche gehen.*) Allein die Gefahr, durch das Uebertriebene froſtig zu werden, muß den Schauſpieler ſehr behutſam machen. Der jüngere Riccoboni hat ſehr wol angemerkt, daß die Natur ohne alle Uebertreibung vollkommen ſtark genug iſt; und der Hr. Offraine, den man ohne ſehr zu irren für den beſten der itzigen franzöſiſchen Schauſpieler halten kann, beſtätiget dieſes durch ſein Beyſpiel. Leute, welche ſich allen Eindrüken der Leidenſchaften ohne Verſtellung überlaſſen, dergleichen man unter dem gemeinen Volke genug antrifft, zeigen uns hinlängliche Stärke des Ausdruks. Kann der Schauſpieler dieſelbe erreichen, und mit dem edlen Weſen, das Perſonen von erhabnerm Stande an ſich zu haben pflegen, verbinden, ſo braucht er nichts zu übertreiben.

Was wir vorher von der Nothwendigkeit, ſich ſelbſt in die Empfindungen, die man auszudrüken hat, zu verſetzen, geſagt haben, gilt hauptſächlich für denjenigen Theil des Ausdruks, der in der Stellung des ganzen Körpers und in der Bewegung der Gliedmaaßen liegt. Es iſt unmöglich, darüber Regeln zu geben. Die Natur hat die Triebfedern, die ſie dabey braucht, uns verborgen. So wie ein Menſch, der unverſehens fällt, aus einer ſich ſelbſt unbewußten Furcht, Schaden zu nehmen, durch den Jnſtinkt die Stellung annimmt, die ihn am ſicherſten bewahret; eine Stellung, welche er durch keine Ueberlegung erfinden würde: eben ſo würkt ſie in allen Leidenſchaften auf die verſchiedenen Nerven des Körpers. Der Schauſpieler, der ſich in ein richtiges Gefühl zu ſetzen weiß, wird ſich auch bey jedem Ausdruk richtig und natürlich gebehrden.

*) Riccoboni im angeführten Orte. S. 509.

Von dem Ausdruk, in ſo fern er von der Stimme und der Sprache abhängt, haben wir anderswo geſprochen.*)

Unter allen Künſtlern hat der Tänzer das ſchwerſte Studium, zum vollkommenen Ausdruk zu gelangen. Er kann ſich nicht an die Natur halten; denn die Bewegungen, die er machen muß, findet er darin nicht. Er muß ſie nach den Anzeigungen, die er in der Natur findet, nachahmen, und in einer ganz andern Art wieder darſtellen. Alle ſeine Schritte und Bewegungen ſind künſtlich, ſie kommen in der Natur niemals vor, und dennoch müſſen ſie den Charakter der Natur an ſich haben. Man muß aus jeder Bewegung des Tänzers erkennen, was für eine Empfindung ihn treibt. Seine Schritte ſind die Worte, welche uns ſagen, was in ſeinem Herzen vorgeht.

Es iſt den großen Schwierigkeiten, die dieſe Sache hat, zuzuſchreiben, daß man ſo wenig vollkommenes in dieſer Kunſt zu ſehen bekömmt. Die Tänzer ſind mehr gewohnt, künſtliche Bewegungen, ſchwere Sprünge und kaum nachzumachende Gebehrdungen des Körpers auszudenken, als den wahren Ausdruk der Natur nachzuahmen. Nicht nur jede Hauptleidenſchaft, ſondern beynahe jede Schattirung derſelben Leidenſchaft, hat ihren eigenen Ausdruk in der Stellung und Bewegung des Körpers. Dieſe ſind die wahren Elemente, das Alphabet des ächten Tanzens, oder dieſe Kunſt beruhet auf gar keinen Grundſätzen. Dieſe Elemente aufzuſuchen, ſie in ordentlichen und zuſammenhängenden Bewegungen wieder darzuſtellen, aus verſchie-

*) S. Vortrag.

verſchiedenen zuſammenhängenden Bewegungen ein ganzes Ballet zuſammen zu ſetzen, das eine beſtimmte Handlung ausdrükt, iſt das eigentliche Werk des Tänzers.

* *

Ueber Ausdruck in der eigentlichen Schauſpielkunſt iſt vorzüglich Hrn. Engels Mimik (Berl. 1784. 8. 1ter Th.) nachzuleſen. — Uebrigens handeln davon alle, bey dem Art. Schauſpielkunſt, angeführte theor. Schriften über dieſe Kunſt.

Ausdruk in der Muſik.

Der richtige Ausdruk der Empfindungen und Leidenſchaften in allen ihren beſondern Schattirungen iſt das vornehmſte, wo nicht gar das einzige Verdienſt eines vollkommenen Tonſtükes. Ein ſolches Werk, das blos unſre Einbildungskraft mit einer Reihe harmoniſcher Töne anfüllt, ohne unſer Herz zu beſchäfftigen, gleichet einem von der untergehenden Sonne ſchön bemahlten Himmel. Die liebliche Vermiſchung mannigfaltiger Farben ergözt uns; aber in den Figuren der Wolken ſehen wir nichts, das unſer Herz beſchäfftigen könnte. Bemerken wir aber in dem Geſang, außer der vollkommenen Fortſtröhmung der Töne, eine Sprache, die uns die Aeußerungen eines fühlenden Herzens verräth, ſo dienet die angenehme Unterhaltung des Gehörs der Seele gleichſam zu einem Ruhebette, auf welchem ſie ſich allen Empfindungen überläßt, die der Ausdruk des Geſanges in ihr hervorbringt. Die Harmonie ſammelt alle unſre Aufmerkſamkeit, reizet das Ohr, ſich ganz dem höhern Gefühl, das die Nerven der Seele angreift, zu überlaſſen.

Der Ausdruk iſt die Seele der Muſik: ohne ihn iſt ſie blos ein angenehmes Spielwerk; durch ihn wird ſie zur nachdrüklichſten Rede, die unwiderſtehlich auf unſer Herz würket. Sie zwingt uns, izt zärtlich, denn beherzt und ſtandhaft zu ſeyn. Bald reizet ſie uns zum Mitleiden, bald zur Bewundrung. Einmal ſtärket und erhöhet ſie unſre Seelenkräfte; und ein andermal feſſelt ſie alle, daß ſie in ein weichliches Gefühl zerfließen.

Aber wie erlangt der Tonſezer dieſe Zauberkraft, ſo gewaltig über unſer Herz zu herrſchen? Die Natur muß den Grund zu dieſer Herrſchaft in ſeiner Seele gelegt haben. Dieſe muß ſich ſelbſt zu allen Arten der Empfindungen und Leidenſchaften ſtimmen können. Denn nur dasjenige, was er ſelbſt lebhaft fühlt, wird er glüklich ausdrüken. Das Beyſpiel der zwey Tonſezer, welche in Deutſchland am meiſten bewundert werden, Grauns und Haſſens, beweiſt die Würkung des Temperaments auf die Kunſt. Dem erſtern hatte die Natur eine Seele von Zärtlichkeit, Sanftmuth und Gefälligkeit gegeben. Wiewol er nun alle Geheimniſſe der Kunſt in ſeiner Gewalt hatte, ſo war ihm nur der Ausdruk des Zärtlichen, des Einnehmenden und Gefälligen eigen, und mehr als einmal ſcheiterte er, wenn er das Kühne, das Stolze, das Entſchloſſene auszudrüken hatte. Haſſe hingegen, dem die Natur einen höhern Muth, kühnere Empfindungen, feurigere Begierden gegeben hat, iſt in allem, was ſeinem Charakter nahe kömmt, weit glüklicher, als in dem Zärtlichen und Gefälligen.

Es iſt ſehr wichtig, daß der Künſtler ſich ſelbſt kenne, und wenn es bey ihm ſteht, nichts unternehme, das gegen ſeinen Charakter ſtreitet. Allein dieſes hängt nicht allemal von ſeiner Willkühr ab. So wie ein epiſcher Dichter ſich in alle, ſelbſt einander entgegengeſetzte, Empfindungen muß ſetzen können, indem er jezt einen friedfertigen, oder gar feigen,

denn einen verwegenen Mann muß ſprechen machen, ſo begegnet es auch dem Tonſetzer. Er muß alſo da, wo ihm die Natur weniger Beyſtand leiſtet, ſich durch Fleiß und Uebung helfen.

Hiezu dienet überhaupt das, was wir in dem vorhergehenden Artikel den Künſtlern zur Uebung empfohlen haben. Außerdem aber muß der Muſikus ſich ein beſonders Studium daraus machen, den Ton aller Leidenſchaften zu erforſchen. Er muß die Menſchen nur in dieſem Geſichtspunkt ſehen. Jede Leidenſchaft hat nicht blos in Abſicht auf die Gedanken, ſondern auf den Ton der Stimme, auf das Hohe und Tiefe, das Geſchwinde und Langſame, den Accent der Rede, ihren beſondern Charakter. Wer genau darauf merkt, der entdekt oft in Reden, deren Worte er nicht verſteht, einen richtigen Verſtand. Der Ton verräth ihm Freude oder Schmerz, ja ſo gar unterſcheidet er in einzeln Tönen einen heftigen oder mittelmäßigen Schmerz, eine tief ſitzende Zärtlichkeit, eine ſtarke oder gemäßigte Freude. Auf die genaueſte Erforſchung des natürlichen Ausdruks muß der Muſikus die äußerſte Sorgfalt wenden; denn wiewol der Geſang unendlich von der Rede verſchieden iſt, ſo hat dieſe doch allezeit etwas, welches der Geſang nachahmen kann. Die Freude ſpricht in vollen Tönen mit einer nicht übertriebenen Geſchwindigkeit, und mäßigen Schattirungen des Starken und Schwächern, des Höhern und Tiefen in den Tönen. Die Traurigkeit äußert ſich in langſamen Reden, tiefer aus der Bruſt geholten, aber weniger hellen Tönen. Und ſo hat jede Empfindung in der Sprache etwas eigenes. Dieſes muß der Tonſetzer auf das allerbeſtimmteſte beobachten, und ſich bekannt machen. Denn dadurch allein erlangt er die Richtigkeit des Ausdruks.

Hiernächſt befleiße er ſich, die Würkungen der verſchiedenen Leidenſchaften in dem Gemüthe ſelbſt, die Folge der Gedanken und Empfindungen genau zu erkennen. In jeder Leidenſchaft treffen wir eine Folge von Vorſtellungen an, welche mit der Bewegung etwas ähnliches hat, wie das bloße Wort, Gemüthsbewegung, wodurch man jede Leidenſchaft ausdrükt, ſchon anzeiget. Es giebt Leidenſchaften, in denen die Vorſtellungen, wie ein ſanfter Bach, einförmig fortfließen; bey andern ſtröhmen ſie ſchneller, mit einem mäßigen Geräuſche und hüpfend, aber ohne Aufhaltung; in einigen gleicht die Folge der Vorſtellungen den durch ſtarken Regen aufgeſchwollenen wilden Bächen, die ungeſtüm daher rauſchen, und alles mit ſich fortreißen, was ihnen im Wege ſteht. Bisweilen gleicht das Gemüth in ſeinen Vorſtellungen der wilden See, die itzt gewaltig gegen das Ufer anſchlägt, denn zurüke tritt, um mit neuer Kraft wieder anzuprellen.

Die Muſik iſt vollkommen geſchikt, alle dieſe Arten der Bewegung abzubilden, mithin dem Ohr die Bewegungen der Seele fühlbar zu machen, wenn ſie nur dem Tonſetzer hinlänglich bekannt ſind, und er Wiſſenſchaft genug beſitzt, jede Bewegung durch Harmonie und Geſang nachzuahmen. Hiezu hat er Mittel von gar vielerley Art in ſeiner Gewalt, wenn es ihm nur nicht an Kunſt fehlt. Dieſe Mittel ſind: 1) die bloße Fortſchreitung der Harmonie, ohne Abſicht auf den Takt, welche in ſanften und angenehmen Affekten leicht und ungezwungen, ohne große Verwiklungen und ſchwere Aufhaltungen; in widrigen, zumal heftigen Affekten aber, unterbrochen, mit öftern Ausweichungen in entferntere Tonarten, mit größern Verwiklungen, viel und ungewöhnlichen Diſſonanzen und Aufhaltungen, mit ſchnellen Auflöſungen fort-

fortſchreiten muß. 2) Der Takt, durch den ſchon allein die allgemeine Beſchaffenheit aller Arten der Bewegung kann nachgeahmet werden. 3) Die Melodie und der Rythmus, welche, an ſich ſelbſt betrachtet, ebenfalls allein ſchon fähig ſind, die Sprache aller Leidenſchaften abzubilden. 4) Die Abänderungen in der Stärke und Schwäche der Töne, die auch ſehr viel zum Ausdruk beytragen; 5) die Begleitung und beſonders die Wahl und Abwechslung der begleitenden Inſtrumente; und endlich 6) die Ausweichungen und Verweilungen in andern Tönen.

Alle dieſe Vortheile muß der Tonſetzer wol überlegen, und die Würkung jeder Veränderung mit ſcharfer Beurtheilung erforſchen; dadurch wird er in Stand geſetzt, jede Leidenſchaft auf das beſtimmteſte und kräftigſte auszudrüken. Wir haben Beyſpiele, daß Leidenſchaften, die ſich nur durch ganz feine Schattirungen von andern ihrer Art unterſcheiden, die Kunſt der Muſik nicht überſteigen. So hat der fürtreffliche Graun in der Operette, Europa Galante betittelt, in der Arie Dalle labbre del mio Bene, die Art der Zärtlichkeit, welche mit gänzlicher Ergebung in den Willen des Gebieters verbunden, und dem Ottomanniſchen Serail vorzüglich eigen iſt, vollkommen ausgedrukt. Ein groſſer Beweis von den Fähigkeiten der Muſik, den ſchwerſten Ausdruk zu erreichen.

Aber die öftern Fehler gegen den Ausdruk, welche ſowol dieſer große Mann, als andre Tonſetzer vom erſten Range, begehen, zeigen auch die Nothwendigkeit der allergenaueſten Ueberlegung und des äußerſten Fleißes, den der vollkommene Ausdruk erfodert. Wir wollen dem, der dieſes Weſentlichſte der Kunſt zu erreichen ſucht, über das bereits angeführte noch folgende Anmerkungen zu ſeiner Ueberlegung empfehlen.

Jedes Tonſtük, es ſey ein würklicher von Worten begleiteter Geſang, oder nur für die Inſtrumente geſetzt, muß einen beſtimmten Charakter haben, und in dem Gemüthe des Zuhörers Empfindungen von beſtimmter Art erweken. Es wäre thöricht, wenn der Tonſetzer ſeine Arbeit anfangen wollte, ehe er den Charakter ſeines Stüks feſtgeſetzt hat. Er muß wiſſen, ob die Sprache, die er führen will, die Sprache eines Stolzen oder eines Demüthigen, eines Beherzten oder Furchtſamen, eines Bittenden oder Gebietenden, eines Zärtlichen oder eines Zornigen ſey. Wenn er auch durch einen Zufall ſein Thema erfunden, oder wenn es ihm von ohngefehr eingefallen iſt, ſo unterſuche er den Charakter deſſelben, damit er ihn auch bey der Ausführung beybehalten könne.

Hat er den Charakter des Stüks feſtgeſetzt, ſo muß er ſich ſelbſt in die Empfindung ſetzen, die er in andern hervorbringen will. Das beſte iſt, daß er ſich eine Handlung, eine Begebenheit, einen Zuſtand vorſtelle, in welchem ſich dieſelbe natürlicher Weiſe in dem Lichte zeiget, worin er ſie vortragen will; und wenn ſeine Einbildungskraft dabey in das nöthige Feuer geſetzt worden, alsdenn arbeite er, und hüte ſich, irgend eine Periode, oder eine Figur einzumiſchen, die außer dem Charakter ſeines Stüks liegt.

Die Liebe zu gewiſſen angenehm klingenden und auch in Abſicht auf den Ausdruk glüklich erfundenen Sätzen verleitet die meiſten Tonſetzer, dieſelben gar zu oft zu wiederholen. Man muß aber bedenken, daß dieſe Wiederholungen dem Ausdruk oft ganz entgegen ſind. Sie ſchiken ſich nur zu gewiſſen Empfindungen und Leidenſchaften, in denen das Gemüth ſich gleichſam immer nur um einen

Punkt herum bewegt. Es giebt aber auch andre, wo die Vorſtellungen ſich beſtändig ändern, nach und nach ſtärker, oder auch ſchwächer werden, oder gar allgemach in andre übergehen. In dieſen Fällen ſind öftere Wiederholungen deſſelben Ausdruks unnatürlich.

Sind dem Tonſetzer die Worte vorgeſchrieben, auf welche er den Geſang einrichten ſoll, ſo erforſche er zuerſt den wahren Geiſt und Charakter derſelben; die eigentliche Gemüthsfaſſung, in welcher ſich eine ſolche Rede äußert. Er überlege genau die Umſtände des Redenden und ſeine Abſicht; dadurch ſetze er den allgemeinen Charakter des Geſanges feſt. Er wähle die tüchtigſte Tonart, die angemeſſene Bewegung, den Rythmus, den die Empfindung würklich hat; die Intervalle, wie ſie der anwachſenden oder ſinkenden Leidenſchaft am natürlichſten ſind. Dieſes Charakteriſtiſche muß durch das ganze Stük herrſchen; aber vorzüglich an Stellen, wo ein beſonderer Nachdruk in den Worten liegt.

In beſondere, umſtändliche Betrachtung einzeler Dinge, laſſen wir uns hier nicht ein. Die Abſicht iſt hier nur, den Meiſter der Kunſt aufmerkſam und behutſam zu machen. Was die beſondern Würkungen der Tonart, der Bewegung, des Rythmus, der Intervalle, auf den Ausdruk betrifft, davon iſt in den beſondern Artikeln über dieſe Kunſtwörter verſchiedenes angemerkt worden.

Es iſt auch guten Meiſtern in der Kunſt begegnet, in zweyerley ganz ungereimte Fehler gegen den Ausdruk zu fallen. Der eine iſt, daß ſie den Ausdruk auf einzele Wörter angewendet haben, welche ſie außer dem Zuſammenhang genommen; da ſie denn eine Empfindung erweken, welche der Hauptempfindung, die im Ganzen herrſcht, zuwider iſt. In der Rede drükt man oft eine Sache durch ihr Gegentheil aus, indem man eine Verneinung dazu ſetzt. Anſtatt: *ſeyd nun wieder fröhlich*, ſagt man auch wol: *weinet, oder trauert nicht mehr*. Die Verneinung, *nicht mehr*, iſt ein abgezogener Begriff, den die Muſik nicht ausdrüken kann. Sie muß alſo den ganzen Gedanken zuſammen nehmen, und etwas tröſtendes ausdrüken. Wollte man den Ausdruk blos auf das Wort *weinet* oder *trauret* legen, ſo würde man gerade das Gegentheil deſſen ſagen, was man ſagen ſoll. Und doch haben große Meiſter dieſen Fehler begangen.

Der andre Fehler, der über den rührendſten Geſang einen Froſt ſtreut, der alles verderbt, entſteht aus der unzeitigen Begierde, Dinge zu mahlen, die entweder ganz außer dem Gebiete der Muſik liegen, oder doch an dem Orte, wo man ſie bey Gelegenheiten gewiſſer Worte anbringt, eine ſehr widrige Würkung thun. Wir haben aber davon in einem beſondern Artikel geſprochen.*)

✱ ✱

Ueber den Ausdruck in der Muſik haben beſondre Werke geſchrieben Chr. Aviſon (Eſſay on muſical Expreſſion, Lond. 1769. 8. deutſch, Leipzig 1775. 8.) H. Engel (über die muſikaliſche Mahlerey, Berl. 1780. 8.) Von dem muſikaliſchen Ausdruck der verſchiedenen Klangfüße, und den Arten deſſelben, wird in dem 60ten u. f. Br. der krit. Briefe über die Tonkunſt, Berlin 1759 u. f. 8. — und von dem Ausdrucke in der Vocalmuſik, und was dieſes hier iſt und heißt, in der Schrift über das Recitativ (Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 12. S. 219 u. f.) gehandelt. — —

Aus-

*) S. Gemählde in der epiſchen Muſik.

Ausgang.

(Dramatiſche und epiſche Dichtkunſt.)

Diejenige Begebenheit, wodurch eine Handlung ihr völliges Ende erreicht, ſo daß nun nichts mehr geſchehen kann, das zu dieſer Handlung gehöret. In des Euripides Iphigenia in Aulis, iſt die Verſchwindung dieſer Prinzeſſin in dem Augenblike, da ſie ſoll geopfert werden, und die Erſcheinung einer Hindin, die an ihrer Stelle geopfert wird, der Ausgang der ganzen Handlung. Durch die Auflöſung wird derſelbe vorbereitet; nach ihm aber kann nichts mehr erwartet werden.

Daß jede, ſowol epiſche, als dramatiſche Handlung einen Ausgang haben müſſe, iſt daraus offenbar, weil es unmöglich iſt ein Zeuge einer intereſſanten Handlung zu ſeyn, und ſich eher zu beruhigen, als bis man das Ende derſelben geſehen hat. Durch die Verwiklung wird man in Erwartung geſetzt, wie doch die Sachen zulezt auseinander gehen werden; der Ausgang befriediget ſie, und läßt der Neugierde nichts mehr zu erwarten übrig. Iſt der Ausgang vollkommen, ſo muß keine Frage mehr übrig bleiben, wie dieſes oder jenes, das in der Handlung vorgekommen iſt, noch ablaufen werde. Er muß eine befriedigende Antwort auf alle Fragen enthalten, die man zum voraus bey der Handlung gemacht hat; er iſt der eigentliche Vereinigungspunkt, in welchem zulezt alle Vorſtellungen über die Handlung zuſammen treffen, und iſt unvollkommen, wenn er nicht alle unſre Erwartungen über die Perſonen und Sachen befriediget.

Bey vielen Werken iſt der Ausgang das, warum das ganze Werk verfertiget worden: er ſoll eine immer daurende Vorſtellung von einer guten oder böſen Würkung eines Charakters, oder einer Unternehmung im Gemüthe zurüke laſſen. In dieſem Falle iſt es von der höchſten Wichtigkeit, daß er wahrſcheinlich und natürlich ſey, weil ſonſt der ganze Zwek des Stüks verfehlt würde. In dem Kaufmann von London zielt alles darauf ab, zu zeigen, daß ein, im Grunde nicht böſer Jüngling, durch Verführungen der Wolluſt zu großen Schandthaten verleitet werden, und zulezt in die äußerſte Schmach gerathen könne. Dieſe Vorſtellung würde man nicht für wahr halten, ſie würde in dem Gemüthe nicht haften, wenn der Ausgang erzwungen und unwahrſcheinlich wäre. Wollte man durch eine dramatiſche Vorſtellung die Zuſchauer mit der Ueberzeugung nach Hauſe ſchiken, daß Standhaftigkeit und Muth, mit Rechtſchaffenheit verbunden, Mittel ſind, ſich aus den ſchwereſten Verlegenheiten herauszuhelfen; ſo muß der Ausgang der Handlung die höchſte Wahrſcheinlichkeit haben, weil er den Beweis der Sache ausmachen ſoll. Man muß deßwegen den Ausgang nicht auf zufällige Begebenheiten, oder auf gewaltthätige Veränderungen, ſondern auf ſolche Auflöſungen gründen, die in der Natur der Sachen liegen. Es wäre in ſolchen Fällen ungereimt, ihn auf ein Erdbeben, das kein Menſch erwarten konnte, auf den plözlichen Tod einer Hauptperſon, oder auf dergleichen Zufälle zu gründen. Es müſſen in der Handlung ſelbſt Urſachen liegen, die den Ausgang bewürken. Dabey muß er etwas außerordentliches oder ſonſt ſtark rührendes haben, damit ſein Eindruk unauslöſchlich bleibe.

Er iſt zwar nicht in allen Arten der Handlungen gleich wichtig. In demjenigen Luſtſpiel, wo es blos darauf ankommt, den Zuſchauer ein paar Stunden zu ergözen, hat der Dichter ſich des Ausganges halber eben keine große Sorge zu machen.

Sollte er ihm auch mißglüken, ſo hat er ſeinen Endzwek erreicht; der Zuſchauer hat gelacht; und lacht vielleicht über den poſſirlichen oder unnatürlichen Ausgang noch mehr. Deßwegen hatten auch die mimiſchen Spiele der Römer keinen ordentlichen Ausgang. Mimi ergo, ſagt Cicero,*) eſt jam exitus, non fabulae; in quo cum clauſula non invenitur, fugit aliquis e manibus, deinde ſcabella concrepant, aulaeum tollitur. Deßwegen haben auch Plautus und Moliere eben nicht allemal die gröſte Sorgfalt auf den Ausgang gewendet.

Es kommt hier auf die Abſicht des Dichters an; aus dieſer muß er urtheilen, wie wichtig oder gleichgültig der Ausgang ſey, und worauf es dabey hauptſächlich ankomme. Wer den Tod des Cäſars vorſtellen will, kann zur Abſicht haben, einen Tyrannen zu ſchreken; ſie kann aber auch ſeyn, die patriotiſchen Geſinnungen ſeiner Mörder im höchſten Lichte darzuſtellen. In beyden Fällen iſt der Ausgang zwar einerley; aber ſeine beſondre Behandlung muß bey jeder Abſicht anders ſeyn. Es iſt ganz unnöthig, ſich hierüber umſtändlich einzulaſſen; genug daß der Dichter überhaupt aufmerkſam gemacht werde, den Ausgang genau nach ſeiner Abſicht einzurichten, und nach Beſchaffenheit des letzten Eindruks, den er machen will, ihm die gehörige Lenkung zu geben. Im Trauerſpiel iſt er überhaupt weit wichtiger, als im Luſtſpiel, weil die tragiſche Handlung an ſich wichtiger iſt, und große Erwartung erweket.

Man hat als eine Regel feſtſetzen wollen, daß das Trauerſpiel einen fatalen oder traurigen, das Luſtſpiel einen glüklichen Ausgang haben ſoll. So iſt er auch gröſtentheils. Allein zur Regel kann dieſes nicht gemacht werden, weil der Ausgang der Abſicht des Dichters gemäß ſeyn muß. Will er Schreken in den Gemüthern zurüke laſſen, ſo muß er einen andern Ausgang ſuchen, als wenn er Zuverſicht und Standhaftigkeit in die Herzen ſeiner Zuhörer bringen will.

*) Orat. pro Caelio.

So wie es uns verdrüßlich fällt, wenn der Ausgang einer Sache unſre Erwartung nicht völlig befriediget, ſo erwekt es Ueberdruß, wenn der Dichter dem wahren Ende der Handlung noch etwas überflüßiges anhängt; wenn er den ſtarken Eindruk, den der Ausgang auf die Gemüther gemacht hat, durch unwichtige Nebenſachen, oder durch Anmerkungen und Schlußreden, wieder ſchwächt. Beym Ausgang einer ernſthaften Handlung muß der Zuſchauer voll Gefühl ſeyn; die Hauptperſonen müſſen in der Lage, worin ſie verſetzt worden, ſeine ganze Seele erfüllen. Dieſes ſoll der Dichter wol bedenken, und ſich ſorgfältig hüten, irgend etwas einfließen zu laſſen, was zu dieſer Vorſtellung unnütze iſt.

Aus allem dieſem erhellet, daß in ernſthaften Stüken der Ausgang, ſo ein kleiner Theil der Handlung er auch iſt, mit der genaueſten Ueberlegung müſſe behandelt werden. Mit dieſem Artikel iſt der von der Auflöſung zu vergleichen.

* *

Daß Eine Nation, bey dem Ausgange, mehr „Anmerkungen und Schlußreden,“ wie Hr. Sulzer ſich ausdrückt, verträgt, als die andre, hat Leſſing in ſ. Dramaturgie (Th. 1. S. 123 u. f.) in Beyſpielen gezeigt. — Ob man den Ausgang dem Zuſchauer, oder Leſer, verbergen müſſe, iſt, mit allen Folgen, welche es haben kann, ebendaſelbſt (Th. 1. S. 377 u. f. vergl. mit N. Bibl. der ſch. Wiſſ. B. 10. S. 213 u. f.) vortreflich entwickelt; auch vorher ſchon von Diderot in ſ. Abhandl. von der dramat. Dichtkunſt (hinter ſeinem Haus-

Hausvater S. 239 u. f. d. Ueberſ. 2te Ausg.) berührt worden. — Uebrigens gehören, ſo wie zu dem Artikel ſelbſt der Art. Auflöſung gehört, auch die bey dieſem angeführten Schriften hierher.

Ausladung.

(Baukunſt.)

Das Maaß, um welches ein Glied an einem Geſims weiter heraus ſteht, als das nächſt vorhergehende oder nachfolgende. Die Ausladungen geben den Geſimſen das hauptſächlichſte Anſehen. An den Fußgeſimſen welche eine Feſtigkeit haben müſſen, ſteht das unterſte Glied nothwendig am weiteſten heraus, und die andern werden nach und nach eingezogen. Das Gegentheil muß ſich an den obern Geſimſen finden, welche zur Bedekung dienen, und das dem Fuß entgegengeſetzte Ende ausmachen.

Es iſt ein Hauptgrundſatz zur Beſtimmung der Ausladungen, daß ſie mit der Höhe oder Stärke des Gliedes, woran ſie ſind, ein gutes Verhältniß haben müſſen: die Stärke des Gliedes aber wird durch die ganze Höhe des Geſimſes beſtimmt, und hat folglich ebenfalls eine Beziehung auf die Ausladung. Die Goldmanniſchen Verhältniſſe können zur Regel angeprieſen werden. Nämlich die Ausladung verhält ſich zur Höhe:

in der Kinleiſte und dem Riemlein	wie 1 zu 1.
im Wulſt	2 — 3.
in der ablaufenden Leiſte und im Reif	1 — 2.
im Ablauf in den niedrigen Ordnungen	3 — 4.
im Band	3 — 5.
in der Glokenleiſte	4 — 5.

Die beſondern Ausladungen in den Gebälken, Hauptgeſimſen und andern Verzierungen der verſchiedenen Ordnungen, werden durch die Beſtimmung der Auslaufung in den Artikeln, darin dieſe Theile insbeſondre beſchrieben ſind, angegeben.

Auslaufung.

(Baukunſt.)

Die Weite, um welche der äußerſte Rand eines Gliedes von der Achſe der Säule heraus tritt. Die Beſtimmungen der Auslaufung der verſchiedenen Glieder werden bey Beſchreibung der Säulenordnungen gegeben.

Ausrufung.

(Redekunſt.)

Eine Figur der Rede, welche eine Art des Geſchreyes iſt, wodurch man die Heftigkeit einer Leidenſchaft durch die Stärke des Tones an den Tag legt. Die Sprache hat zweyerley Mittel die Leidenſchaften auszudrüken; die Wörte, als bedeutende Zeichen deſſen, was in uns vorgeht; und denn blos Töne, die keine deutliche Begriffe mit ſich führen, ſondern blos durch die Heftigkeit der Empfindung mechaniſch ausgeſtoßen werden, wie die Töne O! und Ach! In heftigen Leidenſchaften beſtrebt ſich die Seele ihre Empfindung auf alle mögliche Weiſe an den Tag zu legen, und fühlt währender Rede oft, daß die willkührlichen Zeichen dazu nicht hinreichen; daher ſtößt ſie gleichſam ſolche Töne aus, die überhaupt die Heftigkeit des Gefühls natürlicher Weiſe anzeigen.

Die Ausrufung entſpringt alſo ganz natürlich aus allen ſtarken Empfindungen, ſie ſeyen angenehm, oder widrig. Die Töne, welche die Natur in ſolchen Umſtänden aus uns erpreßt, ſind nach der Beſchaffenheit der Empfindung verſchieden. Es giebt Töne des Schmerzens, der Freude, der Bewunderung, der Verſchmähung. Die deutſche Sprache iſt

iſt in dieſem Stük eine der ärmſten; die griechiſche aber die reichſte. Auſſer dem angeführten O! und Ach! haben wir ſelten andre Ausrufungstöne. Die Neuern haben das Hah! zum Ausdruk des Zorns hinzugethan. Der Mangel ſolcher charakteriſirten Töne wird bisweilen durch die Apoſtrophe erſetzt; wenn man plötzlich ein höheres Weſen zur Hülfe oder zum Zeugen anruft. Ihr Götter! Himmel! oder wie Haller thut:

O Bern! O Vaterland! O Worte!

Die Ausrufung dienet demnach die Stärke der Leidenſchaft, oder vielmehr in derſelben die lebhafteſten Augenblike, die heftigſten Stiche der Empfindung anzuzeigen, indem ſie uns eine ſehr lebhafte Vorſtellung von ihrer Gewalt giebt, die den Redenden zwingt die ordentliche Rede in eine Art des Geſchreyes zu verwandeln. Man ſieht aber hieraus zugleich, daß ſie in den redenden Leidenſchaften nur ſelten vorkommen könne. Sie iſt einigermaßen mit dem Blitze zu vergleichen, der währendem Rollen des Donners die Empfindung plötzlich rühret und gleich wieder verſchwindet. Sie muß nur da angebracht werden, wo die Begriffe, die in der Sprache liegen, nicht mehr hinlänglich ſind, die Heftigkeit der Empfindung auszudrüken, oder wo die Empfindung ſo plötzlich entſteht, daß man nicht Zeit haben kann, ſich auf Worte zu beſinnen.

Der Redner oder Dichter, der in der Sprache der Leidenſchaften redet, muß ſich wohl in Acht nehmen, daß er die Ausrufung nicht allzuſehr häufe, noch ſie anderswo, als in den heftigſten Augenbliken, anbringe; denn durch den Mißbrauch derſelben fällt man in das froſtige. Es iſt ganz wider die Natur, daß die überwältigende Anfälle der Leidenſchaft oft kommen, oder lange anhalten. Sobald man aber merkt, daß ein Scribent den Mangel der Begriffe mit Ausrufen erſetzen will, ſo wird man kalt. Sie würken nur alsdenn, wenn man uns ſo viel verſtändliches von der Gemüthslage geſagt hat, daß wir die Stärke der Empfindung begreifen. Daher kömmt es, daß die Ausrufung bisweilen ihre Natur ganz verändert, und ironiſch wird, ſo wie in dieſer Stelle aus Hallers Ode, über die Ehre:

O! edler Lohn für meine Mühe,
Wenn ich mich in der Zeitung ſehe,
Bey einem Schelmen, oben an.

Dieſe Figur thut ihre beſte Würkung, wenn der Redner ſeinen Satz aufs äußerſte gebracht hat, und denn dadurch alles von neuem beſtätiget. Z. E. Illud queror, tam me ab iis eſſe contemptum, ut haec portenta, me Conſule potiſſimum cogitarent. Atque in omnibus his agris aedificiisquc vendendis permittuntur Decemviris, ut vendant quibuscunque in locis videatur. O! perturbatam rationem, o! libidinem refrenandam, o! conſilia diſſoluta atque perdita. Cic. II. de L. Agr.

Ganz andre Würkung thut es, wenn die Ausrufung der Vorſtellung der Sache vorher geht. Sie bereitet den Zuhörer zu einem ſehr lebhaften Ausdruk, und reizet ſeine Vorſtellungskraft, genau auf das, was kommen ſoll, Achtung zu geben. Erfolget aber alsdenn nicht etwas ganz wichtiges, ſo wird die Rede froſtig.

* *

Ueber den Ausdruck des Ausrufs in der Muſik iſt die Abhandlung über das Recitativ in der Bibl. der ſchönen Wiſſenſch. (B. II. S. 223.) nachzuleſen.

Aus-

Ausſchweifung.

(Schöne Künſte.)

Eine kurze Unterbrechung der eigentlichen Folge der Begriffe durch Einführung fremder Vorſtellungen, welche der Hauptſache nur mittelbar nützlich ſind. Die Alten betrachteten die Ausſchweifung, welche bey den griechiſchen Grammatikern παρεκρασις genennt wird, nur als einen rhetoriſchen Kunſtgriff. Quintilian ſagt deßhalb, ſie ſey die Einmiſchung fremder, aber der Hauptſache nützlicher Vorſtellungen. Alienae rei, ſed ad utilitatem cauſae pertinentis, extra ordinem excurrens tractatio. Dahin rechnet er den Kunſtgriff, da der Redner mitten in der Hauptſache etwas einmiſcht, das der Sache zwar fremd iſt, aber den Richter auf eine vortheilhafte Weiſe für dieſelbe einnimmt.

Allein die Ausſchweifung erſtrekt ſich weiter, und wird auch von Dichtern und andern Künſtlern gebraucht. So hat Milton im Anfang des IV. B. eine Ausſchweifung angebracht, da er uns von ſeinem Inhalt auf ſein verlohrnes Geſicht bringt.

Jede Ausſchweifung unterbricht den Zuſammenhang der Hauptvorſtellungen, und muß demnach mit großer Behutſamkeit angebracht werden, wenn ſie nicht nur der Hauptſache nicht ſchaden, ſondern Vortheil bringen ſoll. Sie thut die beſte Würkung, wenn man vermuthen kann, daß durch das, was zur Hauptſache gehört, die Vorſtellung, die man hat erweken wollen, ganz oder gröſtentheils bewürkt iſt. Alsdenn muß man ihr etwas Zeit laſſen, ihre völlige Kraft zu erhalten. Wenn man in dieſem Fall nichts mehr zu ſagen hat, ſo kann man durch eine Ausſchweifung den Leſer oder Zuhörer in der guten Verfaſſung, darin man ihn geſetzt hat, unterhalten, und ihr den letzten Nachdruk geben.

So wie die Ueberzeugung nicht allemal aus der Kraft der Beweiſe entſteht, ſondern oft von einem vortheilhaften Einfluß des Herzens auf die Vorſtellungskraft: ſo kann eine geſchikte Ausſchweifung, wodurch das Herz an der rechten Sehne gerühret wird, den Vorſtellungen einen großen Nachdruk geben.

In ſcherzhaften Werken, die blos das Ergötzen zur Abſicht haben, kann man am leichteſten ausſchweifen. La Fontaine hat ſeinen Fabeln und ſeinen Hiſtörchen die gröſte Annehmlichkeit durch artige Ausſchweifungen gegeben. In Werken von ernſthafterm Inhalt können die Ausſchweifungen bisweilen auch als Ruhepunkte angeſehen werden, in denen die Aufmerkſamkeit etwas ausruhet, um nicht ganz ermüdet zu werden.

Bisweilen gehört die Ausſchweifung, als ein charakteriſirender Zug, nothwendig zur Sache. Wenn man einen einfältigen gemeinen Menſchen in einer Erzählung redend einführt, und ihm Ausſchweifungen in den Mund leget, ſo dienen ſie ungemein zur lebhaften Schilderung deſſelben. Denn ſolchen Leuten ſind die Ausſchweifungen ganz natürlich.

Eben ſo natürlich iſt die Ausſchweifung einem Menſchen, der von einer einzigen Vorſtellung ſtark gerührt, ſich derſelben ganz überläßt, und dadurch in eine Art von Träumerey geräth, worin keine enge Verbindungen mehr ſtatt haben. Dies iſt oft der Fall der Odendichter. Die plötzlichen Ausweichungen auf ſehr entfernte Gegenſtände ſind eine Art der Ausſchweifung, welche der Ode ganz eigen iſt.

In Werken, wo die Vorſtellungen ſehr gedrängt ſind, wie im Trauerſpiel, haben die Ausſchweifungen ſchwerlich ſtatt. Es iſt verdrüßlich,

wenn

wenn man bey intereſſanten Scenen, wo man in beſtändiger Erwartung des folgenden iſt, durch Ausſchweifungen in der Folge ſeiner Vorſtellungen immer unterbrochen wird.

* *

Es giebt ſcheinbare, obgleich immer kurze Ausſchweifungen, oder Abweichungen, ſelbſt im Trauerſpiele, wodurch man dem Ziel und Zweck der Scene nicht allein näher gebracht, ſondern auch allein dem Dialog Leben und Wahrheit gegeben wird. Ein Nebenbegriff Eines Wortes veranlaßt ſie; und von einem Nebenbegriffe eines andern Wortes wird wieder eingelenkt. — Uebrigens ſcheinen zu den Ausſchweifungen mir auch eigentlich die a parte, die bey Seite zu gehören; und von dieſen handelt, unter andern, Aubignac in ſ. Prat. du Theatre (Liv. I. Chap. IX. S. 234. Amſt. Ausg. von 1715.) und Cailhava in ſ. Art de la Comedie (T. I. Ch. XXVII. S. 446)

Außenſeite.

(Baukunſt.)

Eine der Hauptſeiten eines Gebäudes, die man von außen überſieht. Ein vierekiges ganz freyſtehendes Gebäude hat alſo vier Außenſeiten. Die vornehmſte iſt die, welche gegen den beſten Platz von außen geſtellt iſt, und an der der Haupteingang zum Gebäude iſt. Eine gute Außenſeite trägt das meiſte zu dem Anſehen eines Gebäudes bey. Die Maſſe deſſelben iſt auch in den größten und prächtigſten Gebäuden etwas ſo einfaches, daß das Auge bald davon abgelenkt, und auf die beſondre Betrachtung der Außenſeite gerichtet wird.

Dem Gebäude von außen ein gutes Anſehen zu geben, iſt ein wichtiger Theil der Kunſt. Die Außenſeiten müſſen gleich den Charakter des Gebäudes an ſich tragen, und außer der allgemeinen Empfindung des Wolgefallens, welches aus der Regelmäßigkeit, Ordnung, Uebereinſtimmung der Theile entſteht, die beſondern Empfindungen der Größe oder Pracht, des Reichthums, der Anmuthigkeit erweken. Der Geſchmak, der in den Außenſeiten herrſcht, muß den Stand deſſen, der das Haus bewohnt, oder die Beſtimmung des Gebäudes anzeigen. Ein Tempel muß ſich an ſeinen Außenſeiten anders zeigen, als ein Zeughaus; dieſes anders als ein Vorrathshaus, oder als ein Pallaſt, oder als das Haus eines Privatmannes.

Die meiſten Regeln der Baukunſt gehen auf die Schönheit der Außenſeiten, weil ſie vorzüglich in die Augen fallen. Folgende Anmerkungen können als die erſten Grundſätze angeſehen werden, die man bey der Anordnung und Verzierung der Außenſeiten zum beſtändigen Leitfaden brauchen muß.

Von einer ihr angemeſſenen Entfernung, die dem Auge noch verſtattet, auch die kleinern Theile zu unterſcheiden, muß ſie auf einmal, als ein feſtes, regelmäßiges und wolgeordnetes Ganzes, in die Augen fallen. Dieſem Grundſatz zufolge, muß ſie einen der Höhe angemeſſenen Fuß, und ein ſolches Gebälke haben.*) Ferner muß alles ſeine angemeſſene Größe und Stärke haben; das Gebäude muß weder zu viel noch zu wenig mit Fenſtern durchgebrochen ſeyn, weil im erſten Fall das Anſehen der Feſtigkeit geſchwächt wird; im andern aber das Ganze zu plump ſcheinet. Dieſem zufolge müſſen auch die Säulen, wenn man ſie anbringt, weder zu enge noch zu weit aus einander ſtehen.**)

Alle herunterlaufende Linien müſſen genau ſenkrecht, und alle queer über-

*) S. Ganz.

**) S. Säulenweite.

überlaufende genau waagerecht gehen. Jede dieſer Linien muß ihren beſtimmten Anfang und ihr beſtimmtes Ende haben, ſo daß keine ſich mitten an der Außenſeite verlieret. Alle Achſen der Säulen und Pfeiler, die in verſchiedenen Geſchoſſen über einander ſtehen, müſſen eine einzige Linie ausmachen, ſo wie die Mittellinien aller waagerecht laufenden Glieder von einer Höhe.

Iſt die Außenſeite von einer beträchtlichen Größe, ſo muß ſie in mehrere Hauptheile oder Parthien eingetheilt ſeyn. Von dieſen muß eine gerade in der Mitte, als die Hauptparthie ſtehen, welche durch ihre vorzügliche Schönheit das Auge gleich an ſich zieht. Auf dieſe Weiſe entſteht recht in der Mitte der Außenſeite eine Mittellinie, von welcher das Auge die übrigen Theile durchſchauet, und die Uebereinſtimmung, Symmetrie und Eurythmie abmißt. Dieſe Haupttheile müſſen ein gutes Verhältniß gegen einander haben, welches ſchwerlich das Verhältniß von 1 zu 2 überſchreiten kann. Sind die Theile neben der Mitte zu groß, ſo muß man ſie wieder in kleinere abtheilen.

Die Außenſeiten leiden keine kleinen Zierrathen, zumal, wenn ſie nicht als Theile andrer Theile, (als der Säulen oder Pfeiler) betrachtet werden. Denn zu geſchweigen, daß ſie in der Entfernung, aus welcher das Gebäude muß angeſehen werden, verſchwinden, ſo thun ſie noch die ſchädliche Würkung, daß ſie das Auge zerſtreuen, vom Ganzen abführen, und auf einzele Theile richten, mit denen man das Ganze nicht mehr vergleichen kann. Es iſt überhaupt ein höchſtwichtiger Grundſatz, daß kein kleiner Theil, keine einzele Säule, kein Fenſter, kein angehängtes Schnitzwerk, ſo hervorſteche, daß man verführt werden könnte, die Betrachtung des Ganzen fahren zu laſſen, um ſeine Aufmerkſamkeit auf das einzele zu richten. Wenn an einer Außenſeite die Haupttheile ſich die Waage ſo halten, daß keiner davon das Auge auf ſich zieht, bis es den Eindruk des Ganzen genoſſen hat; wenn denn auch die kleinen Theile das Auge an ſich loken, bis die Haupttheile gefaßt ſind: ſo iſt ſie in ihrer Art vollkommen.

Daß die Außenſeite die Art und den Geſchmak, auch die beſondre Beſtimmung des ganzen Gebäudes anzeigen müſſe, iſt ſchon erinnert worden. Die Ueberlegung dieſes Punkts iſt den Baumeiſtern um ſo mehr zu empfehlen, als die Fehler, die man gegen dieſen Grundſatz des guten Geſchmaks begeht, gar nicht ſelten ſind. Ueberhaupt aber iſt zu wünſchen, daß man von den heutigen allzu ſehr mit Zierrathen überhäuften Außenſeiten wieder auf die Einfalt der Griechen zurükkehre, die mehr auf das Große, auf das blos Regelmäßige und Ordentliche, als auf den aus der Menge der Theile entſtehenden Reichthum geſehen haben. Man muß immer bedenken, daß die Außenſeiten mehr dienen, von weitem einen guten Begriff vom Ganzen zu erweken, als den Zuſchauer davor ſtille ſtehen zu machen, um jede Säule oder jedes Fenſter, oder wol gar noch kleinere Theile, Stunden lang anzuſehen.

So wie die innere Anordnung uns mißfallen würde, wenn ſie winklicht, und wenn zwiſchen den großen Zimmern viel kleinere unregelmäßige Verſchläge wären, ſo muß auch einem von gutem Geſchmake geleiteten Auge die Anordnung einer Außenſeite mißfallen, auf deren Fläche viel kleines und winklichtes zu ſehen iſt.*)

*) S. Anordnung.

Ausweichung.

(Muſik.)

Ausweichen heißt in der Muſik aus dem Ton, worin man eine Zeitlang den Geſang und die Harmonie geführt hat,*) in einen andern Ton herüber gehen. Dieſes geſchieht in der heutigen Muſik in jedem Tonſtük, und in den längern Stüken vielmal, ſowol um die nöthige Abwechslung empfinden zu laſſen, als um den Ausdruk deſto vollkommener zu erreichen.

Insgemein bleibt der Geſang anfänglich eine Zeitlang in dem Tone, worin er anfängt; hernach weicht er nach und nach in verſchiedne andre Töne aus; und endiget ſich zulezt wieder in dem Hauptton, aus welchem das Stük geſezt iſt.

Jeder Ton hat ſeinen eigenen Charakter, ein Gepräge, wodurch er ſich von allen andern unterſcheidet. Das Ohr fühlt dieſes, ſo bald der Ton, worin modulirt worden, verlaſſen, und gegen einen andern vertauſcht wird. Aber ein Ton ſticht gegen einen andern mehr oder weniger ab; und darin verhalten ſie ſich, wie die Farben, unter denen ebenfalls mehr oder weniger Uebereinkunft oder Verwandtſchaft iſt. Führt man den Geſang ſo durch verſchiedene Töne, daß immer der folgende wenig von dem vorhergehenden abſticht, ſo empfindet das Ohr eine angenehme Abwechslung, in welcher nichts abgebrochenes, nichts hartes, nichts ohne den genaueſten Zuſammenhang iſt. Dergleichen Geſang ſchikt ſich zu ſanften und ſtillen Empfindungen. Hingegen würden ſolche, da der Affekt oft und plötzlich abwechſelt, ſehr wol durch einen Geſang können ausgedrukt werden, der den Ton oft und plötzlich ändert, und da die auf einander folgenden Töne ſtark gegen einander abſtechen.

*) S. Ton.

Da überhaupt das Gehör in der Muſik niemals beleidiget werden darf, ſo muß man dieſe Uebergänge in andre Töne, oder die Ausweichungen allemal ſo zu machen wiſſen, daß nichts gezwungenes, nichts abgeriſſenes darin ſey: wiewol auch dieſes in Fällen, da ein widriger Affekt es erfoderte, mit Vortheil könnte gebraucht werden.

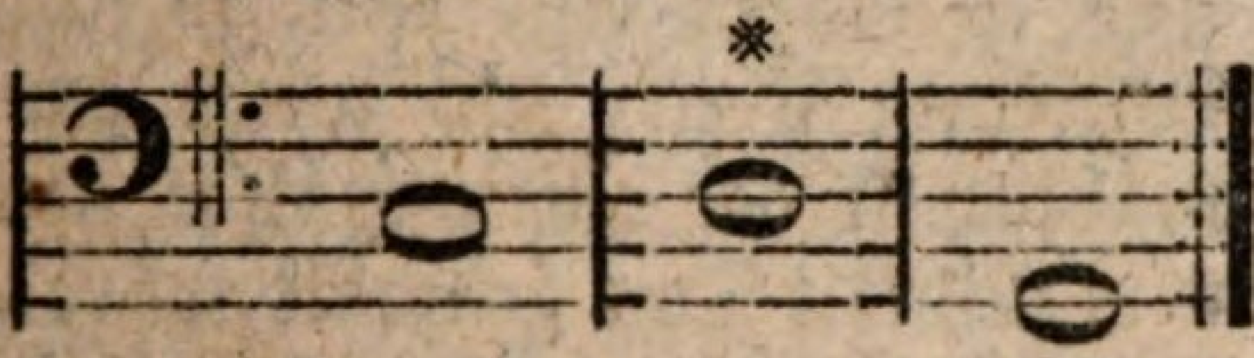
Nach dieſen allgemeinen Anmerkungen ſind hier zwey Punkte auszumachen. 1) Wie weicht man aus einer Tonart in eine andre aus? 2) Was hat man in Anſehung der Wahl der Tonart, in die man ausweichen will, und der Zeit, in der man ſich darin aufhalten kann, zu überlegen?

1) Jede Tonart hat, wie bekannt, die ihr eigene Tonleiter, wodurch ſie ſich von allen andern unterſcheidet. Man bleibt in einem Ton, ſo lange man keine andre Töne hören läßt, als die in der Tonleiter deſſelben liegen: ſo bald aber ein andrer Ton gehört wird, ſo bekömmt das Ohr einen Wink, daß man die bisherige Tonart verlaſſen, und in eine andre gehen wolle. Wenn man in C dur ſpielt, und läßt irgendwo Fis oder Gis hören, ſo empfindet das Ohr, daß die bisherige Tonart ſoll verlaſſen werden; weil in der C dur eigenen Tonleiter C, D, E, F, G, A, H, weder Fis noch Gis vorkömmt.

Dieſer bloße Wink aber iſt noch kein würklicher Uebergang in einen andern Ton; doch kündiget er die Ausweichung an. Dieſe Ankündigung muß nun ſo geſchehen, daß der Ton, dahin man gehen will, bezeichnet werde, oder daß das Ohr ihn erwarte. Folget auf dieſe Erwartung ein Accord, der der neuern Tonart eigenthümlich zugehört, ſo iſt die Ausweichung vollendet, und man befindet ſich nun völlig in dem neuen Ton, in welchem man nun fort moduliren kann.

Hier iſt nun wieder die Frage, wie man den neuen Ton, dahin man ausweichen will, ankündige? Dieſes kann auf mehrerley Weiſe geſchehen, und iſt verſchieden, nach Beſchaffenheit des Tones, darin man iſt. Der halbe Ton unter dem Haupttone, den man das ſubſemitonium modi nennt, hat eine große Kraft, die Erwartung des nächſten halben Tones über ſich zu erweken. Auf den Ton Fis erwartet das Ohr G, auf Cis D u. ſ. f. Daher haben die franzöſiſchen Tonlehrer dieſen Ton Note ſenſible, die den Ton bezeichnende Note, genennt.*)

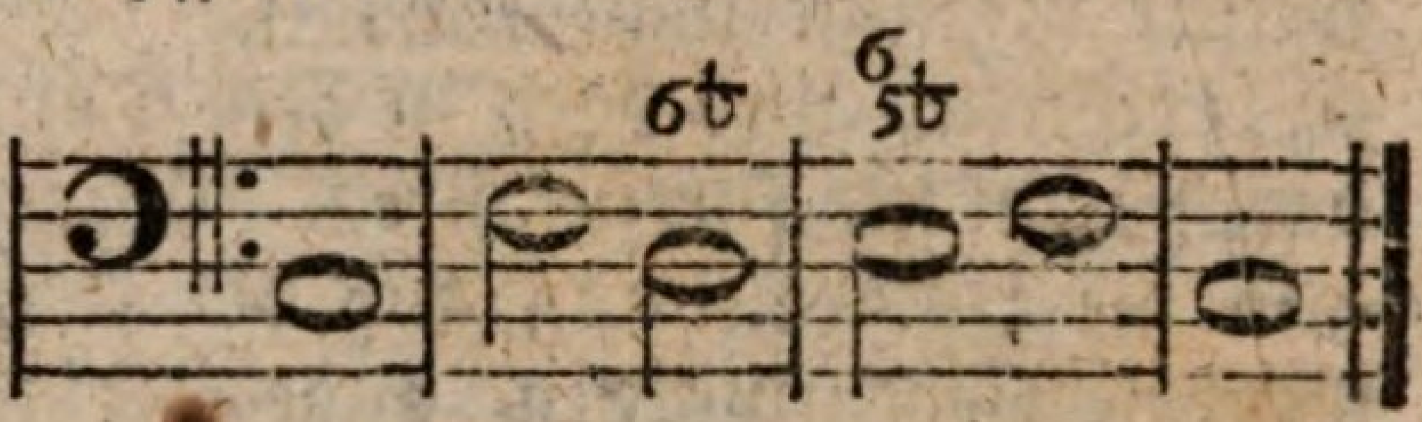
Wenn alſo während der Modulation in einer Tonart ein Intervall um einen halben Ton höher genommen wird, als es ſich in der Tonleiter befindet, ſo erwartet das Ohr, daß der Grundton des nächſten Accordes der Ton ſeyn werde, der einen halben Ton über dem erhöhten Intervall liegt, wie in folgendem Beyſpiel:

A 

Man modulirt in C dur; die große Terz über den zweyten Ton D, iſt der Tonleiter C dur fremd, und erwekt die Erwartung einer Ausweichung, und zwar natürlicher Weiſe in den halben Ton über den fremden Ton Fis. Folget nun in der nächſten Harmonie der Grundton G mit ſeinem Accord; ſo iſt die Erwartung erfüllt, und man iſt in G dur ausgewichen.

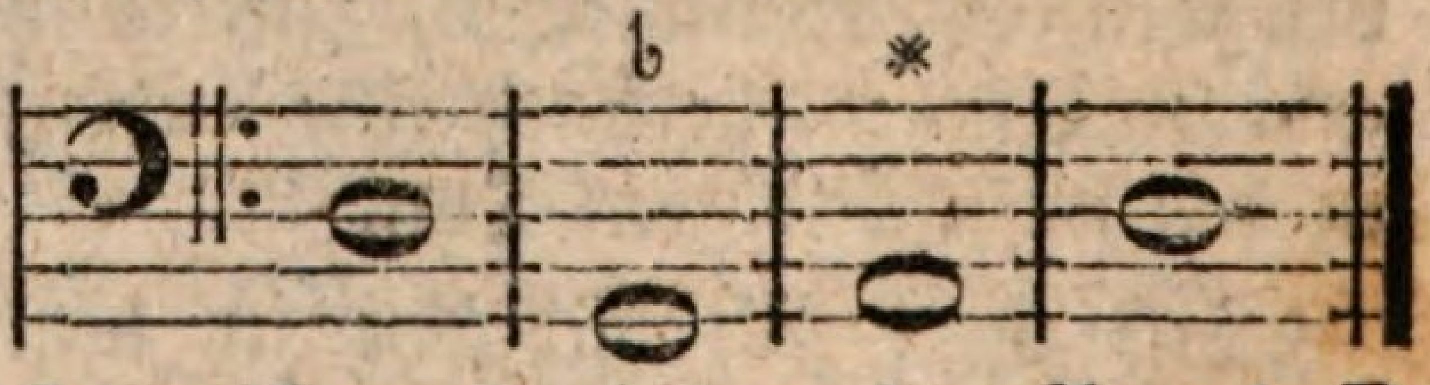
Wenn alſo der Ton, in welchen man ausweichen will, in der Tonleiter deſſen, darin man würklich iſt, ſein Subſemitonium nicht hat, ſo dienet dieſes, als ein fremder Ton, eine Ausweichung anzukündigen. Iſt man in C dur, ſo hat keiner von den Tönen, D, E, G und A, ihren halben Unterton in der Leiter, folglich dienen die vorkommenden fremden Töne Cis, Fis, Dis, Gis, jeder den Ton anzukündigen, deſſen große Septime er iſt, Cis kündiget D an, Fis aber G u. ſ. f.

Hat aber der Ton, in den man ausweichen will, ſeine große Septime ſchon in dem Ton, darin man iſt, ſo dienet ſie nicht zu dieſer Ankündigung. So hat der Ton F, ſeine große Septime E ſchon in der Tonart C dur. Will man nun in dieſer den Ton F ankündigen, ſo kann dieſes nicht durch E verrichtet werden, weil es dem Ton, darin man iſt, nicht fremd iſt. Hingegen hat F ſeine Quarte in der Tonleiter C dur nicht. Folglich kann dieſe dienen, den Ton F anzukündigen, wie in folgendem Beyſpiel:



Die kleine Sexte in dem dritten Accord läßt vermuthen, daß die Modulation nach F dur gehen ſoll, deſſen Quarte dieſer fremde Ton iſt. Dieſes wird durch den folgenden Accord noch mehr beſtätiget, da es offenbar wird, daß dieſer fremde Ton nicht ſeine Unterſexte D bezeichnen ſoll, wozu Cis nöthig wäre, ſondern den Ton F, deſſen Quarte er iſt.

Will man in einen Ton ausweichen, der die kleine Tonart hat, ſo kann auch die Sexte, welche in dieſen Tonarten klein iſt, zur Bezeichnung derſelben dienen. Wenn in C dur folgendes vorkäme:



ſo weiß man, indem der Accord D angeſchlagen wird, noch nicht, ob dieſes der Accord auf den zweyten Ton des Haupttones C, oder der Accord eines neuen Grundtones D moll ſeyn

*) S. Leitton.

ſeyn ſoll. Da aber in dem folgenden Accord die kleine Terz b vorkommt, welche die kleine oder natürliche Sexte zu D moll iſt: ſo erwartet man, daß in dieſem neuen Ton ſoll fortgefahren werden, welches durch den folgenden Accord, da die große Terz, als der halbe Unterton von D vorkommt, völlig beſtätiget wird.

Es iſt alſo gezeiget worden, auf was Art der Ton, dahin man ausweichen will, könne angekündiget werden. Dieſes geſchieht allemal durch ein, dem Ton darin man iſt, fremdes ✗ oder b.

Man weicht aber in der That nicht allemal in die Töne aus, die auf dieſe Weiſe angekündigt werden. Bisweilen begnügt man ſich, ſie blos zu berühren, und doch in dem Ton, darin man iſt, fortzufahren. Wenn alſo die Ausweichung auf die Art, wie beſchrieben worden, angekündigt iſt: ſo muß ſie vollendet und der neue Ton völlig feſtgeſetzt werden. Dieſes geſchieht dadurch, daß man von dem Accord, auf welchem der neue Ton angekündiget worden, durch eine Cadenz in ſelbigen ſchließt. So wird in dem obigen mit A bezeichneten Beyſpiel, der Ton G dur durch die große Terz auf D angekündiget, und durch die Cadenz feſtgeſetzt. Hiemit iſt alſo die erſte Frage, wie man aus einer Tonart in eine andre ausweiche, beantwortet: nämlich man kündiget den neuen Ton durch ein, dem Ton darin man iſt, fremdes, dem Tone dahin man gehen will, eigenthümliches, Intervall an, und macht hernach eine Cadenz in den angekündigten Ton.

Will man ſich indeſſen in dem neuen Tone nicht aufhalten, ſondern davon gleich wieder in einen andern gehen, ſo geſchieht der Schluß nicht völlig, ſondern man vermeidet ihn. Wie dieſes geſchehe, iſt an ſeinem Orte gezeiget worden.*)

2) Was hat man aber in Anſehung der Wahl des Tones, dahin man gehen will, und der Zeit, darin man ſich in demſelben aufhalten kann, in Acht zu nehmen? Hiebey muß man vor allen Dingen zwey Grundſätze annehmen, wodurch die Auflöſung dieſer Frage beſtimmt wird. Der erſte iſt dieſer: daß die auf einander folgenden Töne nicht zu ſtark gegen einander abſtechen ſollen, wodurch eine zu ſchnelle Veränderung des Charakters entſtehen würde; es ſey denn, daß der beſondre Ausdruk es erfodere. Der zweyte Grundſatz: daß der Hauptton, woraus ein Stük geht, bey den Ausweichungen in andre Töne niemal gänzlich aus dem Gehör zu verlieren ſey. Geſchähe dieſes, ſo wäre eigentlich die Harmonie des Ganzen zerriſſen; die Theile hätten nicht mehr den gehörigen Zuſammenhang, und es würde eine eben ſo ſchlechte Würkung thun, als wenn ein Gemählde in der einen Hälfte aus einem andern Ton gemahlt wäre, als in der andern. Nach dem erſten Grundſatz wird alſo erfodert, daß man, wo nicht ein höheres Geſetz des Ausdruks es anders erfodert, immer in die nächſt verwandten Töne ausweichen ſoll. Deßwegen gehört die Betrachtung von der Verwandtſchaft der Töne, von der beſonders gehandelt worden iſt,**) hieher. Dabey iſt auch die Länge des Stüks in Betrachtung zu ziehen. In ganz kurzen Stüken, dergleichen kleine Lieder ſind, hat man nicht nöthig, in viele Töne auszuweichen. Man begnügt ſich mit einer oder zwey Ausweichungen, von da man wieder in den Hauptton zurüke geht und

*) S. Cadenz.

**) S. Verwandtſchaft der Töne; Tonführung.

und endiget. Iſt ein Stük ſehr lang, wie die Concerte zu ſeyn pflegen, ſo kann man in mehrere, und ſo gar in alle Töne, die die Tonleiter enthält, ausweichen, wenn man nur immer von jedem auf einen nahe verwandten geht. Sieht man den Ton, dahin man ausgewichen iſt, wieder als einen neuen Grundton an, welches mit einigen Einſchränkungen angehet, ſo kann man wieder aus dieſem in alle andre, die ſeine Tonleiter enthält, ausweichen. Daher entſteht eine ungemein ſtarke Mannigfaltigkeit der harmoniſchen Schattirungen.

Will man ſich aber bey der Mannigfaltigkeit der Ausweichungen nicht verlieren; ſo muß man den zweyten vorher angeführten Grundſatz nicht aus den Augen laſſen. Dieſer wird den Tonſetzer vor zwey Fehlern verwahren. Er wird ihn hindern, ſich in den von der Haupttonart entfernten, wiewol unmittelbar mit ihm verwandten, Tönen zu lange aufzuhalten. Denn dadurch würde man den Hauptton zu ſehr aus dem Gehör verlieren. So wird der Hauptton C dur durch F dur ziemlich ausgelöſcht, weil der die Tonart bezeichnende Ton, das Subſemitonium h, in F dur ausgelöſcht, und in b verwandelt wird. Noch mehr geſchieht dieſes durch D moll, wo eben dieſes b als die Sexte nöthig iſt, zugleich aber auch das C in Cis verwandelt wird. Wollte man ſich alſo, wenn der Hauptton C dur iſt, in F dur oder D moll feſte ſetzen, ſo würde man den Hauptton gänzlich verlieren.

Noch wichtiger iſt es, daß man aus keinem unmittelbar mit dem Hauptton verwandten Ton in ſolche ausweiche, die faſt alle natürliche Intervalle des Hypttones aufheben. Wollte man z. E. von C dur erſt in A moll übergehen, welches leicht und ohne alle Härte geſchehen kann, von dieſem aber hernach in ſeine Quinte ausweichen, welches ganz ungezwungen geſchehen könnte, ſo würde durch die dem E dur natürlichen Töne, Cis, Dis, Fis und Gis, das Gefühl des Haupttons C dur würklich ganz ausgelöſcht werden. Da man auch allemal wieder auf denſelben zurüke kommen muß, ſo würde eine ſo ſehr entfernte Tonart dieſes Zurükkehren ſehr ſchwer machen.

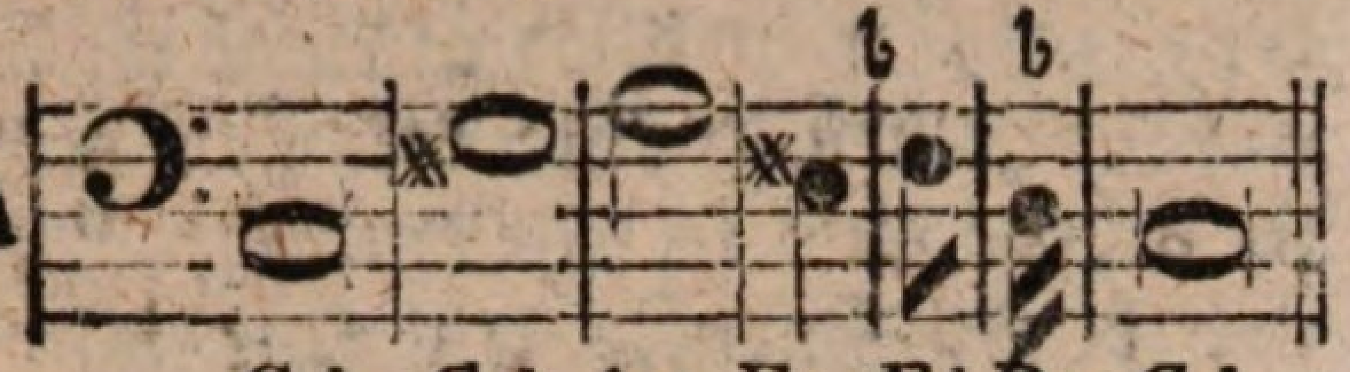
Hieraus folget alſo, daß man die Töne, dahin man aus dem Hauptone unmittelbar ausgewichen iſt, niemals ganz als ſolche Töne anſehen könne, die nun die Stelle des Haupttons vertreten, es ſey denn in ganz langen Stüken, wo man Zeit hat, von denſelben ſtufenweiſe wieder in den Hauptton zurük zu kehren.

Man muß ſo gar in den Tönen, dahin man ausgewichen iſt, bisweilen einige ihnen natürliche Intervalle ändern, um ſie der Haupttonart gemäßer zu machen. So muß man in D moll, wenn die Haupttonart C dur iſt, zuweilen C anſtatt des zu D gehörigen Cis, und bey F dur h ſtatt des b nehmen, um das Gehör immer in dem Gefühl des递tones zu erhalten.

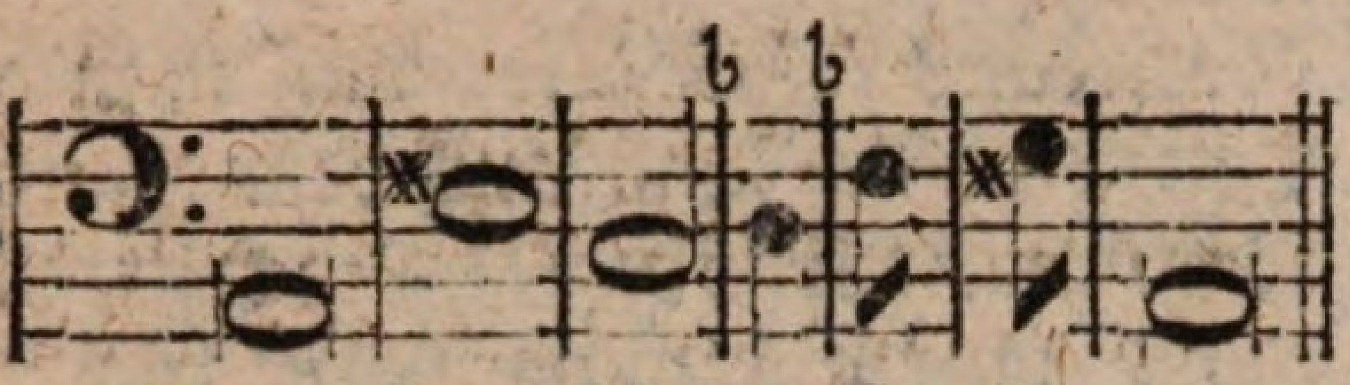
In welchen Ton man ausgewichen ſey, thut man wol, ſo viel möglich, den Accord des Haupttones oder ſeiner Dominante von Zeit zu Zeit hören zu laſſen. Deßhalb iſt man noch nicht wieder in den Hauptton zurüke gegangen; denn dazu wird ein Schluß erfodert. So kann in einem Stük, deſſen Hauptton C dur iſt, währender Modulation in den Tönen, dahin man ausgewichen iſt, eben dieſes C dur, als der fünfte Ton von F, als der vierte von G, als der dritte von A, wieder vorkommen.

Dieſes iſt das wichtigſte, was in Anſehung der gewöhnlichen Ausweichungen zu beobachten iſt. Damit man

man die natürlichſten Ausweichungen ſowol als die ſchiklichſten Verweilungen in jedem Tone, mit einem Blik überſehen könne, haben wir, nach dem Beyſpiel, das Rouſſeau gegeben hat, folgendes als ein Modell beygefügt:

A


C d. G d. Am. Em. Fd. Dm. C d.

B


A m. E m. C d. Dm. Fd. Gd. A m.

Das mit A bezeichnete Syſtem iſt als ein Modell anzuſehen, in welche Töne man unmittelbar aus dem Ton C dur ausweichen, und wie lange man ſich verweilen könne, und dieſes kann auf alle andere Durtöne angewendet werden. Die natürlichſte Ausweichung iſt in ſeine Quinte, oder G dur; nach dieſer iſt die in die Sexte A moll die natürlichſte u. ſ. f. die härteſte iſt in die Secunde D moll.

Die Geltung der Noten zeiget an, wie lange man ſich in jeder Tonart im Verhältniß gegen den Hauptton aufhalten könne. Hätte man vom Anfang acht Takte lang in dem Hauptone modulirt, ſo ſchiken ſich vier Takte für die Dominante deſſelben, zwey für die Sexte, einer für die Terz, ein halber für die Quarte, und nur ein Vierteltakt für die Secunde.

Ein ähnliches Muſter für die Ausweichungen, wenn der Hauptton in der weichen Tonart iſt, ſtellt das Syſtem B vor.

In Anſehung der Tonart der Töne, dahin man ausweicht, nämlich, ob der neue Ton die harte oder weiche Tonart haben ſoll, iſt die natürlichſte und auf die Verwandtſchaft gegründete Regel dieſe: daß die Quinte und Quarte die Art des Haupttones haben; die andern aber die entgegen geſetzte. Alſo weicht man aus C dur in F dur und G dur aus; andre Töne aber nehmen die kleine oder weiche Tonart an. Der Grund dieſer Regel iſt leicht einzuſehen. Nämlich allen großen Tonarten iſt die große Septime, und die große Sexte natürlich.*) Die Sexte wird die Terz, wenn man vom Grundton in ſeine Quarte ausweicht; weicht man aber in die Quinte aus, ſo wird die Septime zur Terz. Eben ſo läßt ſich auch das übrige begreifen.

Damit auch dasjenige, was vorher von der beſtändigen Erneuerung des Gefühls von dem Haupton angemerkt worden iſt, deutlicher in die Augen falle, kann man ſich noch folgenden Abriß der Nebenausweichungen vorſtellen:

Hauptton.

C dur.

C dur.	A moll.	E moll.	F dur.	D moll.
A moll.	H.*	Fis.*	G.*	E.*
H.*	C dur.	G dur.	A moll.	F dur.
C dur.	D moll.	A moll.	B.*	G.*
D.*	E moll.	H.*	C dur.	A moll.
E moll.	F dur.	C dur.	D moll.	B.*
Fis.*	G dur.	D.*	E.*	C dur.

Die oberſte Reihe zeigt die Hauptausweichungen an, oder die Töne, in welche man aus C dur unmittelbar ausweichen kann. Unter jedem ſind die Nebenausweichungen verzeichnet. So kann man, nachdem man aus C dur nach G dur ausgewichen, aus dieſem wieder unmittelbar in die unter ihm verzeichneten Töne ausweichen. Nur muß man, damit die Haupttonart nicht ganz ausgelöſcht werde, in Acht nehmen, das die mit * bezeichnete Töne bey dieſer Nebenausweichung ihre Terzen und Quinten ſo behalten, wie die

*) S. Tonart.

die Tonleiter C dur ſie angiebt. Wäre man z. B. von C dur nach G dur ausgewichen, und wollte nun von da nach D ausweichen, ſo müßte dieſes itzt D moll ſeyn, weil F und nicht Fis der Haupttonart C zugehört. Man kann alſo überhaupt ſagen, daß man die mit * bezeichneten Töne (als ſolche betrachtet, auf die man durch Nebenausweichungen kömmt) nicht wol nehmen könne, ohne die Haupttonart vergeſſen zu machen. Von den plötzlichen Ausweichungen durch enharmoniſche Gänge wird in einem beſondern Artikel geſprochen. *)

Authentiſch.

(Muſik.)

Eine der beyden Tonarten der ältern Muſik; *) nämlich die, welche von dem Grundton anfieng, ihren Umfang bis in deſſen Octave heraufnahm, und in dem Grundton den Schluß machte; da hingegen die andre, die plagal Tonart, von der Quinte des Grundtones bis in ſeine Octave heraufſtieg, und auch in dieſer Quinte den Schluß machte. Dieſes iſt in dem angezogenen Artikel ausführlicher erläutert worden.

B.

B.

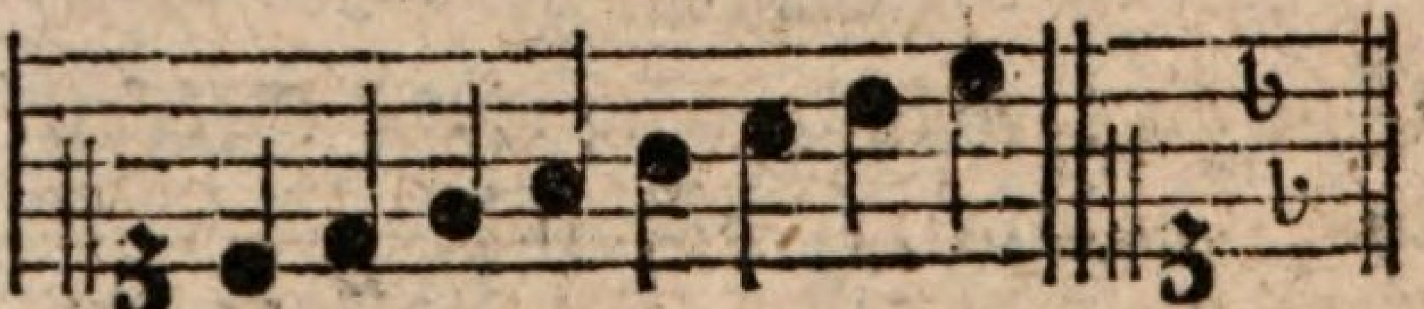
(Muſik.)

Mit dieſem Buchſtaben bezeichnete man ehedem den zweyten Ton der diatoniſchen Tonleiter, oder nach der itzigen Art zu zählen den ſiebenden. **) Er war in der ältern Muſik der einzige Ton, der zwey Sayten hatte, die um einen kleinen halben Ton verſchieden waren. Die niedrigere wurde durch das kleine runde B, b; die höhere durch ein großes vierekiges B, das itzt mit ♮ angezeiget wird, ausgedrukt. Itzt wird der eine dieſer Töne ſchlechtweg B, der andre H genennt.

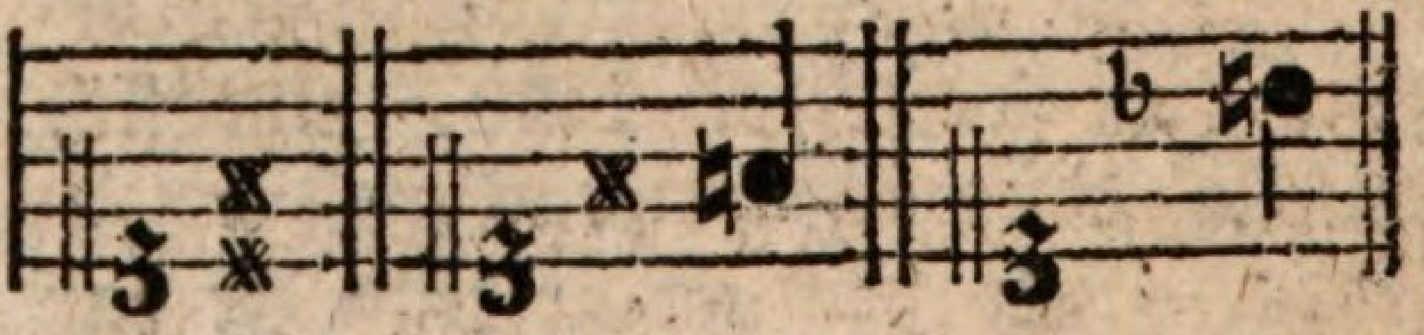
So oft ehemals ein Geſang in Noten geſetzt wurde, mußte nothwendig auf der ſiebenden Stufe das Zeichen b oder ♮ ſtehen, damit man wiſſen konnte, welche von den beyden Sayten B ſollte gegriffen werden, die tiefere b oder die höhere ♮.

*) S. Enharmoniſch.
**) S. Syſtem; Tonleiter; A.

Da in der heutigen Muſik auch jeder der übrigen ſechs diatoniſchen Töne ebenfalls zwey Sayten hat, nämlich C hat C und Cis, D hat D und Dis u. ſ. f. ſo hat man dieſe beyden Zeichen auch für andre Töne, aber mit einer Veränderung beybehalten. Wenn nämlich dem aus fünf Linien beſtehenden Notenſyſtem, außer dem Schlüſſel kein Zeichen vorſteht, wie hier bey a:



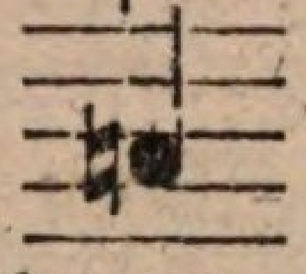
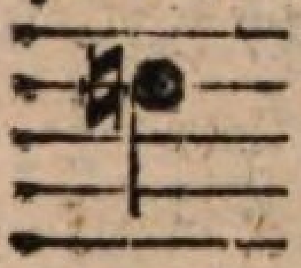
a b



c d

ſo bedeuten die ſieben Noten der Octave die Töne C, D, E, F, G, A, H; ſtehet aber das Zeichen b auf dem Noten-

*) S. Tonart.

tenſyſtem, ſo zeiget es an, daß man den Ton, der auf der, mit b bezeichneten, Stufe ſteht, um einen halben Ton tiefer nehmen müſſe; als bey b, auf der dritten Stufe, nicht den Ton E, ſondern dis, auf der ſiebenden nicht H, ſondern B. Eben dieſe Bedeutung hat das runde b, ſo oft es einer beſondern Note vorgeſetzt wird. Iſt das Zeichen ✕ auf einer oder mehrern Stufen des Notenſyſtems vorgezeichnet, wie bey c, ſo bedeutet es, daß von den Tönen, die auf dieſelbe Stufe fallen, der höhere müſſe genommen werden, z. E. nicht F, ſondern Fis, nicht C, ſondern Cis, u. ſ. f. Will man nun mitten im Stük einen ſolchen Ton wieder ändern, und die Würkung der vorgezeichneten b oder ✕ wieder aufheben, ſo ſetzet man das viereckigte B oder ♮ vor, wie bey d, wo die Note  nun nicht Fis, ſondern F bedeutet, und die Note,  nicht B, ſondern H.

B dur und B moll, bedeuten die beyden Tonarten, deren Grundton B iſt.*)

Balkon.

(Baukunſt.)

Ein an der Außenſeite eines Gebäudes erhabener freyſtehender Austritt vor den Fenſtern. Die Balkone dienen hauptſächlich dazu, daß man aus einem Zimmer gerade in die offene Luft auftreten kann, um ſich daſelbſt deſto bequemer überall umzuſehen. Zu dem Ende ſind ſie zur Sicherheit gegen das Herunterfallen mit einem Geländer verſehen.

Man bringt ſie insgemein an dem erſten Geſchoß in die Mitte der Auſſenſeite an, um dieſem Theil dadurch mehr Anſehen zu geben. Die gröſten faſſen drey Fenſter in ihre Länge. Sie werden entweder frey, auf ſtarke aus der Mauer hervortretende Kragſteine oder Balken geſetzt, oder auch durch Thermen, Caryatiden, oder auch ordentliche Säulen unterſtützt, und gerade über den Eingang angeordnet. In dieſem letzten Fall bekommt der Haupteingang des Gebäudes dadurch ein prächtigeres Anſehen. Man begeht aber dabey vielfältig den Fehler, daß man das kleine Gebälke der Säulen ausbricht, um den Eingang nicht zu verdunkeln. Weil dieſes einer der ungeſchikteſten Fehler iſt,*) ſo ſollte er ſchlechterdings vermieden werden. Findet man, daß ein durchgehendes Gebälke den Eingang würklich verfinſtern würde, ſo lege man die Platte des Balkons als den Unterbalken über die Säulen weg, und laſſe entweder die beyden andern Theile des Gebälkes weg, oder man baue ſie über die Platte, und ſetze alsdenn das Geländer darauf; ſo bleibet jedes in ſeiner Natur.

Es iſt ſeltſam, daß auch die geſchikteſten Baumeiſter, ſo gar an der vornehmſten Stelle der Gebäude, durch ſolche ungereimte Ausſchneidung der Gebälke den guten Geſchmak ſo gerade vor den Kopf ſtoßen, wie unter andern auch an dem Haupteingang in den zweyten Hof des Schloſſes in Berlin geſchehen iſt.

* *

Gegen die, in dieſem Artikel gethanen Vorſchläge, finden ſich unter andern Erinnerungen, ſo wie zugleich beſſere Vorſchläge, in der Receuſion dieſes Werkes in der allgemeinen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 22. S. 61.

Ballet.

*) S. Tonart.

*) S. Gebälke.

Ballet.

(Muſik.)

Iſt die Nachahmung einer intereſſanten Handlung durch den Tanz. Einigermaßen iſt es eine durch den Tanz hervorgebrachte allegoriſche Handlung. Den Raub der Helena erzählt der epiſche Dichter; im Drama wird er mit allen dabey vorgefallenen Intriguen und Reden nachgeahmt; durch das Ballet wird der Geiſt dieſer Handlung und die Aeuſſerung der verſchiedenen dabey vorkommenden Leidenſchaften durch bloße Stellung, Gebehrden und Bewegung, von Muſik begleitet, vorgeſtellt. Man iſt zwar gewohnt, jedem figurirten Tanz auf der Schaubühne den Namen des Ballets zu geben; aber hierüber verdient Noverre, der ſeine Kunſt mit dem Auge eines Philoſophen beleuchtet hat, gehört zu werden. Er hält jeden Tanz, der nicht eine beſtimmte Handlung, mit Verwiklungen und Auflöſungen deutlich und ohne Verwirrung vorſtellt, für eine bloße Luſtbarkeit. *)

Der gemeine Tanz iſt eine Luſtbarkeit für die tanzenden Perſonen, und braucht nichts, als dieſes zu ſeyn: das Ballet iſt ein Tanz, der die Zuſchauer intereſſiren ſoll. Es muß alſo nothwendig etwas anders ſeyn, als der gemeine Tanz. Es iſt ein Schauſpiel, oder macht einen Theil deſſelben aus. Alſo muß es den allgemeinen Charakter des Schauſpiels an ſich haben. **)

Wie die Ballette auf der Schaubühne gegenwärtig ſind, verdienen ſie ſchwerlich unter die Werke des Geſchmaks gezählt zu werden; ſo gar nichts geiſtreiches und überlegtes ſtellen ſie vor. Man ſieht ſeltſam gekleidete Perſonen, mit noch ſeltſamern Gebehrden und Sprüngen, mit gezwungenen Stellungen und gar nichts bedeutenden Bewegungen, auf der Schaubühne herumraſen, und niemand kann errathen, was dieſes Schwärmen vorſtellen ſoll. Es iſt nichts ungereimters, als nach einer ernſthaften dramatiſchen Handlung eine ſo abgeſchmakte Luſtbarkeit auf der Bühne zu ſehen. Es ſcheinet alſo kaum der Mühe werth, daß dieſe Materie in einem ernſthaften Werk in beſondre Ueberlegung genommen werde.

Da es aber nicht unmöglich iſt, dieſen Theil der Schauſpielkunſt zu veredeln, und dem Ballet einen anſehnlichen Rang unter den Werken des Geſchmaks zu geben, wenn es nur Balletmeiſter gäbe, die, wie Noverre, dächten, ſo wollen wir es hier nicht ausſchließen. Die Mittel, welche der Mahler hat, wichtige Werke des Geſchmaks hervorzubringen, hat auch der Balletmeiſter, und noch dazu in einem weitern Umfange. Der Mahler und der Schauſpieler bringen Scenen aus dem moraliſchen Leben vor unſre Augen, die ſehr wichtige Eindrüke auf uns machen; dergleichen Vorſtellungen hat auch der Balletmeiſter in ſeiner Gewalt. *) Er verdienet alſo eben ſo gut, als jene, daß die Critik ihm zu Hülfe komme.

Daß jede intereſſante Handlung durch ein blos ſtummes Spiel könne ſo vorgeſtellt werden, daß der Zuſchauer einen ſtarken Antheil daran nimmt, beweiſen die hiſtoriſchen Gemählde. Dieſe ſtellen einen einzigen Augenblik einer ſolchen Handlung vor; das Ballet aber kann eine Folge fol-

*) Tout ballet — — qui ne me tracera pas avec netteté et ſans embarras l'action, qu'il repréſente; dont je ne pourrois deviner l'intrigue; tout ballet, dont je ne ſentirai pas le plan, et qui ne m'offrira pas une expoſition, un noeud, un denouement, ne ſera plus qu'un ſimple divertiſſement de danſe. Vid. Lettres ſur la danſe par Mr. Noverre.

**) S. Schauſpiel.

*) S. Tanzkunſt.

ſolcher Vorſtellungen enthalten, wo alles ein ganz andres Leben bekommt. Die Muſik, von welcher es beſtändig begleitet wird, verſtärkt die Empfindung, vermehrt den Antheil an der Handlung, und vertritt dabey die Stelle der Sprache.

Aber warum ſoll man eine intereſſante Handlung durch ein ſtummes Spiel vorſtellen, da das Drama ſie vollkommener vorſtellen kann? wer wird nicht lieber jede Handlung, ſo wie ſie geſchehen iſt, als durch den Tanz nachgeahmt ſehen? wozu kann alſo das Ballet nützen? Wenn dieſe Zweifel nicht könnten gehoben werden, ſo müßten wir das Ballet von den Werken der ſchönen Künſte ausſchließen.

Man kann verſchiedenes zur Beantwortung dieſer Zweifel anführen. Vors erſte giebt es ſehr intereſſante Handlungen, die ſich zum eigentlichen Drama nicht ſchiken, weil es ihnen an der Größe oder Ausdehnung fehlt. Valerius Maximus erzählt eine Anekdote von dem ältern Scipio, dem Afrikaner, der in ſeinem Landhauſe von Straßenräubern beſucht worden, die man nicht ohne den Wunſch leſen kann, die Hoheit dieſes großen Mannes, und die, ſelbſt Räubern, dadurch erwekte Ehrfurcht, in Minen, Gebehrden und Bewegung vorgeſtellt zu ſehen.*) Dieſe Handlung ſchikt ſich nicht für das Drama; aber zum Ballet hätte ſie gerade die rechte Größe. Die Geſchichte enthält ſehr viel Handlungen dieſer Art.

Hiernächſt giebt es Empfindungen und Leidenſchaften, deren Aeußerungen eben nicht nothwendig in einer großen Handlung brauchen vorgeſtellt zu werden, wo ſo viel Nebendinge die Aufmerkſamkeit zu ſehr zerſtreuen; die man beſſer empfindet, wenn alles, was geſchieht, ſich ganz allein und unmittelbar darauf bezieht. Wer würde nicht gern einen Helden in dem Augenblik ſehen, da er von einem Siege, wodurch er ein Volk gerettet, unter ſeine Bürger zurük kömmt, und von dieſen mit der Freude, dem Dank und der Ehrfurcht, die er verdient, empfangen wird? Dergleichen Vorſtellungen können auf keine beßre Weiſe, als durch den Schauſpieltanz, nachgeahmt werden. Aber freylich gehört etwas ganz andres dazu, als künſtliche Sprünge und manierliche Schritte.

Es iſt gar nicht zu leugnen, daß unſre heutigen Sitten, die alle öffentliche Feyerlichkeiten, als würkliche bürgerliche Handlungen, aufgehoben haben, dergleichen Vorſtellungen beynahe unmöglich machen. Die heutigen Schauſpiele haben nicht die geringſte Beziehung auf öffentliche Nationalſitten. Doch hebt dieſes die Hoffnung nicht ganz auf, daß Männer von außerordentlichem Genie nicht ſollten, wenigſtens bey gewiſſen Gelegenheiten, dem Schauſpiel überhaupt, und einzeln Veranſtaltungen deſſelben eine wichtigere Wendung geben können.

Inzwiſchen könnten die Schauſpiele, als bloße Privatanſtalten betrachtet, ſo wie ſie gegenwärtig ſind, durch würklich gute Ballete dennoch merklich gewinnen, wenn dieſe in eine wahre Verbindung mit der Hauptvorſtellung gebracht würden. Der Tänzer hat gerade das in ſeiner Gewalt, wodurch die Leidenſchaften ſich

am

*) Valer. Max. L. II. c. 10. Haec poſtquam domeſtici Scipioni retulerunt, fores reſerari eosque intromitti juſſit: qui poſtes januae tamquam aliquam religioſiſſimam aram, ſanctumque templum venerati, cupide Scipionis dextram apprehenderunt; ac diu deoſculati, poſitis ante veſtibulum donis, quae Deorum immortalium numini conſecrari ſolent, laeti, quod Scipionem vidiſſe contigiſſet, ad lares revertunt. — — Hoſtis iram admiratione ſui placavit; Spectaculo praeſentiae ſuae, latronum geſtientes oculos obſtupefecit.

am kräftigſten ändern. Wenn er nach geendigtem Drama, oder zwiſchen den Aufzügen, die Eindrüke, die alsdenn die ſtärkſten ſeyn müſſen, durch die Mittel, die er hat, unterhält, und den Gegenſtand, der nun den Geiſt oder das Herz beſchäftiget, in neuen Geſichtspunkten zeiget, ſo kann er ſehr viel zur Würkung des Stükes beytragen. In ſo fern alſo die Schauſpiele überhaupt wichtig ſeyn können, kann es auch das Ballet ſeyn. Aber freylich müßte es eine andre Form bekommen, als es gegenwärtig hat. Dieſe zu erfinden iſt keine geringe Sache.

Die Verſuche müßten von dem, was das leichteſte iſt, anfangen. Das Sittliche ſcheinet leichter, als das Leidenſchaftliche zu ſeyn. Ballete, die blos einen allgemeinen ſittlichen Charakter haben, die Fröhlichkeit, oder Ernſthaftigkeit, oder lieblichen Anſtand der Sitten ausdrüken, ohne eine beſondre Handlung vorzuſtellen, ſind das leichteſte. Wenn man uns nach einem intereſſanten Drama, je nachdem es einen luſtigen, oder fröhlichen, oder traurigen Ausgang gehabt hat, in einem Tanze dieſe Empfindungen überhaupt, nach dem beſondern Gepräge der Sitten des Volkes, bey dem die Handlung geſchehen iſt, vorſtellt, ſo thut ein ſolcher Tanz ſeine gute Würkung.

Aber beſondre Handlungen in dem Ballet vorzuſtellen iſt höchſt ſchwer, weil es gar zu leicht ins Abgeſchmakte fällt. Es ſoll nicht die Handlung ſelbſt, ſondern gleichſam eine Allegorie derſelben ſeyn. Hat der Balletmeiſter eine beſtimmte Handlung gewählt, ſo muß er, wie der Mahler, die vorzüglichen Augenblike derſelben zuerſt aufſuchen. So viel deren in der Handlung ſind, ſo viel Abſätze oder Perioden muß ſein Ballet haben. Denn muß er auf eine geſchikte mahleriſche Vorſtellung ſolcher Augenblike denken, welche eigentlich die Hauptſache ſeiner Vorſtellung ausmachen. Was zwiſchen dieſen Augenbliken liegt, iſt von gemäßigtem Inhalt, wozu er ſchikliche Bewegungen und Tänze erfinden muß, die dem Charakter und den Sitten der Perſonen gemäß ſind. Dabey ſollten die zur Mode gewordenen ſymmetriſchen Stellungen und Bewegungen der Perſonen eben ſo ſorgfältig vermieden werden, als der Mahler ſie vermeidet. Es kann nichts helfen, wenn alle Perſonen einerley Bewegung und Stellung haben, und ſo ausſehen, wie eine einzige tanzende Perſon, die man durch ein vielſeitiges Glas zehnfach ſieht.

Man hat in dem vorigen Jahrhundert an einigen Höfen Schauſpiele aufgeführt, die den Namen Ballete gehabt. Sie waren aber mit Geſang und mit Reden untermengt. Durch Recitative wurde ſo viel, als zum Verſtande der Handlung nöthig ſchien, geſagt, und das Tanzen wurde durch Arien unterbrochen. Davon hat Meneſtrier ein beſondres Werk geſchrieben.*) Verſchiedene ſehr wichtige Anmerkungen darüber kann man bey Rouſſeau finden.**) Es läßt ſich aus den verſchiedenen Nachrichten, die wir von den Balleten der alten Griechen haben, muthmaßen, daß ſie auch bey ihnen von zweyerley Gattung geweſen; daß einige als Schauſpiele einer beſondern Art aufgeführt, andre aber, als Theile der dramatiſchen Vorſtellungen auf der Bühne vorgeſtellt worden. Die Ballete der Alten waren ganz charakteriſtiſch; einige ſtellten Nationalhandlungen oder Gebräuche vor; andre wahren Nachahmungen beſondrer Begebenheiten.

*) Traité des Ballets par le P. Meneſtrier.

**) Dictionaire de Muſique Article Ballet.

Um ſich von den, in dem vorſtehenden Artikel, angeführten dort genannten Balletten der Alten, richtige Vorſtellungen zu machen, iſt unter andern Lucian περὶ ὀρχήσεως (deutſch in der Sammlung verm. Schr. Berl. 1759. 8. B. 1. S. 383.) — Athenäus (Deipn. l. 1. c. 18.) — Apulejus (Metamor. l. 1. c. 10.) — u. a. m. nachzuleſen; und was ſich in dieſen, und mehrern Schriften der Alten, über dieſen Tanz befindet, oder daraus, zur Erklärung deſſelben, gezogen werden kann, haben Joh. Bilbergh in ſeiner Diſſertatio de Orcheſtra, ſ. de ſaltationibus Veter. Upſal. 1685. 8. — Joh. Meurſius in ſ. Orcheſtra, ſive de ſaltationibus Veter. im 8 B. von Gronovs Theſ. Ant. Graec. S. 1234 u. f. — Jean P. Burette in ſ. Deux Memoires pour ſervir à l'hiſtoire de la danſe des Anciens, im 2 B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. — Pierre Bonnet Bourdelot in ſ. hiſtoire de la Danſe ancienne et moderne ... Par. 1724. 12. — L. Cahuſac in ſ. Traité hiſtor. de la Danſe, Par. 1753. 12. 3 Vol. (deutſch in der Samml. verm. Schriften, Berlin 1759. 8. B. 1. u. f.) — Piet. Ant. Gaetani, in dem Dialogo ſopra le antichi ſaltazioni, in dem 36 B. der raccolta d' opuſc. ſcient. et filoſ. Milano S. 1. u. f. ſo ziemlich geſammelt. Aber, wenn man genau, was die Alten davon geſagt haben, erwägt und mit einander vergleicht, ſo zeiget ſich augenſcheinlich, daß ihr Tanz dieſer Art keinesweges das nachherige Ballet der Neuern war; es war eben ſo viel, eben ſo ſehr, Geſticulation, Mimik, als eigentliche ſaltatio; und der Unterſchied zwiſchen dem alten und neuen Ballette beſteht, meines Bedünkens, darin, daß in jenem nicht blos, wie in dieſem, durch eine allgemeine Bewegung des ganzen Körpers, oder allenfalls durch eine, dieſer allgemeinen Bewegung deſſelben, angemeſſene, mit ihr harmonirende oder ihr untergeordnete Bewegung der einzeln Glieder, ſondern durch die beziehungs- und bedeutungsvolle Bewegung der letztern, welche ſich freylich auch nicht ohne Stellung und Schritte des Körpers gedenken läßt, die vorzuſtellende Sache ausgedrückt wurde. In dem neuern Ballette beſteht die Hauptſache in der Bewegung des Körpers im Ganzen; in dem Ballette der Alten in der, nach Maaßgabe des Innhaltes der vorzuſtellenden Sache, eingerichteten darauf abzweckenden Bewegung aller Glieder; mit einem Worte, ihre Tänze dieſer Art waren — Pantomimen; und hießen bey dem Lucian ja auch ſo, und der Begriff, welchen ſie mit dem Worte ὄρχησις, ſaltatio, verbanden, war nicht immer der, welchen wir mit dem Worte Tanz, danſe, verbinden. — Nur war die Bewegung des Körpers dabey abgemeſſen, und wurde von der Muſik geleitet, welches wieder nicht bey unſern ſo genannten Pantomimen der Fall iſt. Unter den Balletten der Neuern ſind die, der Beſchreibung nach, von Lully bey den Leichenbegängniſſen der Pſyche und der Alceſte, ſo wie in dem 2ten Acte des Theſeus, und in in dem 4ten Acte des Atys, angegebenen Ballette ungefähr von dieſer Art geweſen. Dieſem nach gehören denn auch, zur Berichtigung des Begriffes von dieſem ſo genannten Balette der Alten, die über Mimen und Pantomimen geſchriebenen Werke, als: Octav. Ferrarii Diſſert. de Mimis et Pantomimis, im 2ten B. von Sallengre's Theſ. S. 677. u. f. — Nic. Calliachii de ludis ſcenic. Mimor. ac Pantimor. Syntagma. ebend. S. 699. u. f. — Hiſtory of the Mimes and Pantomimes, with an hiſtorical account of ſeveral performers in dancing, living in the times of the Rom. Emperors, by John Weaver, Lond. 1728. 8. — Recherches hiſtor. et critiques ſur les Mimes et les Pantomimes ... par Mr. Boulanger de Rivery, Par. 1751. 12. — der 16te Abſchn. des 3ten B. der reflex. crit. ſur la poeſie et la peinture, mit Zuziehung des 13ten und 14ten S. 209. u. f. — u. a. m. — Hierauf entſtand, in neuern Zeiten, eine andere Art von ſo genanntem Ballet, das ſich von dem vorhin angeführten Ballet

der

der Alten nicht blos dadurch, daß es mit Geſang und Rede untermiſcht war, ſondern auch dadurch unterſchied, daß nichts mehr von jener, mit dem erſtern unzertrennlich verknüpften, Geſticulation dabey Statt fand; bald nachher wurde der, eine Handlung bezeichnende Tanz, ohne Rede, Geſang und eigentliche Geſticulation, welchen wir jezt gewöhnlich Ballet nennen, erfunden, oder vielmehr aus den Chören der alten Trauerſpiele entwickelt. Ueber den Urſprung und die Geſchichte beyder findet ſich etwas, obgleich nicht ganz befriedigendes, in dem oben angeführten Traité hiſtorique de la Danſe par Mr. (Louis) de Cahuſac, Par. 1753. 12. 3 Vol. ſo wie auch Nachrichten und Anweiſungen zu den Ballets der erſten Art in dem Werke des Cl. Frc. Meneſtrier, Des ballets anciens et modernes, ſelon les règles du Theatre, Par. 1682. 8. — in der Idée des Spectacles anc. et nouv. par Mr. l'Abbé de Pure, Par. 1668. 12. Zur eigentlichen Theorie der leztern gehören die bekannten Lettres ſur la Danſe et ſur les Ballets par Mr. de Noverre, Lond. et Stutg. 1760. 8. deutſch, Hamb. 1769. 8. — und die Art of dancing by Gallini, Lond.

Uebrigens haben die Franzoſen eine eigentliche dramatiſche Dichtart, welche ſie Ballet nennen; von welchen ein neuer Artikel Nachricht geben wird. — Von eigentlichen deutſchen Ballets der erſten Art ſind mir nur zwey, von David Schirmern verfertigte und zu Dresden, in den Jahren 1650 und 1655 von dem Hofe aufgeführte bekannt; das erſte heißt ein Ballet vom Paris und der Helena; das 2te das Ballet der Glückſeligkeit. —

Band.

(Baukunſt.)

Iſt ein großes plattes Glied, welches an Gebälken und Geſimſen unter andern Gliedern, oder an andern Orten einzeln angebracht wird. In der doriſchen Ordnung haben die im Gebälke vorkommenden Bänder ihre beſtimmten Abmeſſungen. In verſchiedenen Gebäuden werden die Geſchoſſe durch breite Bänder an der Außenſeite abgetheilet. Sie ſchiken ſich aber nur da, wo weder Säulen noch Pfeiler durch die ganze Höhe der Außenſeite herauf gehen; denn die Bänder müſſen ununterbrochen durch die ganze Außenſeite weglaufen.*)

Baß.

(Muſik.)

Durch dieſes Wort bezeichnet man überhaupt den Umfang der tiefſten Stimme eines Tonſtüks; denn das Wort kommt von dem italiäniſchen baſſo, tief, her: insbeſondre aber wird dieſe Benennung demjenigen Theil eines Tonſtüks gegeben, welcher die Reihe der tiefſten Töne enthält, gegen welche die höhern, als dazu gehörige Intervalle abgemeſſen werden. Dieſes recht zu verſtehen, iſt zu merken, daß jedes Tonſtük aus einer oder aus mehr zugleich ſingenden oder ſpielenden Stimmen oder Parthien beſtehe. Die Parthie, welche nur die tiefſten Töne der menſchlichen Stimme hervorbringt, wird der Baß genennt; es ſey, daß ſie allein den Geſang führt, oder daß noch mehrere Stimmen zugleich ſingen. Ein ſolcher aus den tiefſten Tönen beſtehender Geſang wird ein ſingender Baß genennt. Der Name Baß aber wird auch, und gemeiniglich, der Parthie gegeben, die, ohne einen würklichen Geſang zu führen, diejenigen tiefen Töne angiebt, mit denen der, aus höhern Tönen beſtehenden Geſang, eine Harmonie macht. Ein ſolcher Baß alſo iſt der Grund der Harmonie: die Töne, die er angiebt, füllen, als die tiefſten Töne, das Ohr alſo, daß es die höhern Töne, die den eigentlichen Geſang ausmachen, damit, als mit dem

*) S. Geſchoß.

dem Grund, worauf ſie gebaut ſind, oder, als mit der Quelle, woraus ſie entſpringen, vergleicht, woraus eigentlich das Gefühl der Harmonie entſteht.

Es iſt an einem andern Ort angemerkt worden,*) daß, wenn eine Sayte oder Pfeife in derjenigen Tiefe, welche die Baßtöne haben, erklingt, ſelbige zugleich viel andre Töne von verſchiedener Höhe vernehmen laſſe, davon der tiefſte um eine Octave höher iſt, als der Haupt- oder Grundton der Sayte. Wenn man den Grundton durch 1 vorſtellt, oder die Länge der Sayte, die ihn hervorbringt, 1 nennt, ſo ſind die andern höhern Töne, die man zugleich hört, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, u. ſ. f. Nun iſt bekannt, daß der Klang der tiefſten Töne am längſten anhält, die höhern aber bald verſchwinden. Indem alſo der Ton 1 fortklinget, kann man verſchiedene höhere Töne nach einander anſchlagen, wodurch ein Geſang gebildet wird, der ohne Abſicht auf den Charakter ſeiner Melodie, mit dem Grundtone, der das Ohr erfüllt hat, harmoniret. Dadurch bekömmt alſo der Geſang ſeine harmoniſchen Annehmlichkeiten. Hieraus läßt ſich ſowol der Urſprung des Baſſes, als ſeine Würkung in dem Tonſtüke begreifen. Indem nämlich die hohen Stimmen einen melodiſchen Geſang führen, ſchlägt der Baß die tiefen Töne an, aus deren Harmonie die obern ſingenden Töne genommen ſind, und dadurch bekommt der Geſang eine neue Kraft, ſowohl zur Annehmlichkeit, als zum guten Ausdruk.

Ein ſolcher Baß, der eigentlich keinen Geſang, ſondern blos die Harmonie führet, wird itzt als eine, jedem Tonſtüke weſentliche, Parthie angeſehen; und dadurch ſcheinet die Muſik der neuern Zeiten ſich hauptſächlich von der Muſik der Alten, die dieſen Baß allem Anſehen nach nicht gekannt haben, zu unterſcheiden. Wer ſich alſo von der Beſchaffenheit der neuern Muſik einen rechten Begriff machen will, muß ſich vorſtellen, daß eine Reihe dieſer Töne in einer Folge hintereinander mit Nachdruk angeſchlagen werden, und daß während der Zeit, da jeder dieſer Töne das Ohr beſchäftiget, von einer oder mehrern obern Stimmen verſchiedene andere Töne, die mit den tiefen eine harmoniſche Verbindung haben, einen Theil des Geſanges fortführen. Das Gehör iſt demnach beſtändig mit zwey Gegenſtänden beſchäftiget, nämlich mit der Folge der tiefen Baßtöne; und mit der Folge der höhern den Geſang bildenden Töne, die mit den tiefern verſchiedentlich harmoniren, und zugleich durch ihren beſondern Gang den Geſang ausmachen.

Die beſchriebene Reihe der tiefſten Töne des Tonſtüks wird der begleitende Baß genennt, weil er die obern Stimmen immer begleitet, und gleichſam zum Maaße der Harmonie dienet: der ſingende Baß hingegen iſt ein Geſang, deſſen Töne in dem Umfange der tiefſten Menſchenſtimme liegen. Er hat eine ordentliche Melodie, die der begleitende Baß nicht hat: doch kann er auch bey ſeiner Melodie zugleich die Stelle des begleitenden Baſſes vertreten.

Es erhellet hieraus, daß in der heutigen Muſik der Baß die wichtigſte Parthie ſey, welcher alle Stimmen untergeordnet ſind: eigentlich entſtehen ſie aus dem Baſſe; weil der Geſang keinen Hauptton angeben kann, der nicht in der Harmonie des Baſſes gegründet iſt. Wenn der Tonſetzer die Folge der Baßtöne gut gewählt, und die Töne der obern Stimmen regelmäßig daraus hergeleitet hat, ſo iſt ſein Satz rein. Ohne Baß kann zwar ein Geſang auch viel Schönheit haben; aber durch ihn

*) S. Harmonie.

ihn wird er erſt vollkommen, weil alsdenn die Harmonie noch zum guten Ausdruk des Geſanges hinzukommt.

Der Abſtand des Baſſes von den obern Stimmen verdienet genau überlegt zu werden. Die Erfahrung, daß mit dem Ton 1 zugleich die Töne, $\frac{2}{4}$, $\frac{1}{5}$ u. ſ. f. klingen, zeiget offenbar, daß die ſingenden Stimmen dem begleitenden Baß niemal näher, als eine Octave kommen ſollen, weil ſonſt nothwendig die Harmonie geſtöhrt wird. Wenn man z. E. im Baſſe die große Terz und die Quinte des Grundtones noch hinzuſetzen wollte: ſo würde jeder von dieſen, ſo wie der Grundton ſelbſt, noch ſeine Terz und ſeine Quinte vernehmlich hören laſſen; daher würden, wie jeder berechnen kann, mit der Terz und Quinte des Grundtones ſehr diſſonirende Töne herauskommen, und alle Harmonie zerſtöhrt werden. Je tiefer demnach die ſingenden oder concertirenden Stimmen heruntergehen, je tiefer müſſen auch alle Töne des begleitenden Baſſes genommen werden. Es iſt daher ein ungereimter Fehler, wenn in Orgeln ſchon den tiefſten Stimmen auch ihre Quinten und Terzen zugefügt werden.

Hingegen muß der begleitende Baß auch nicht allzuſehr von den obern Stimmen entfernt ſeyn, weil das Ohr ihre Verhältniſſe nicht mehr genau genug faßt. Indem eine tiefe Sayte klinget, vernimmt man nur ihre Octave, deren Quinte und die große Terz der zweyten Octave vernehmlich, das iſt, zu dem Tone 1 die Töne $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$. Alle übrigen $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$ u. ſ. f. werden nicht mehr deutlich vernommen, ob ſie gleich unfehlbar mit klingen. Wollte man alſo den Baß um 3 oder mehr Octaven von den obern Stimmen entfernen, ſo würde man der Klarheit der Harmonie dadurch großen Schaden thun. Will man den Geſang bis auf die höchſten Töne gehen laſſen, und dennoch einen tiefen Baß dazu nehmen, ſo müſſen auch die dazwiſchen liegenden Octaven ihre Stimmen haben, mit denen man die Harmonie des höchſten vergleichen könne.

Aus der angeführten Erfahrung folget auch noch dieſe wichtige Regel für den Tonſetzer, daß die nächſten Stimmen am Baſſe in Anſehung der Harmonie weit ſorgfältiger müſſen behandelt werden, als die ſehr entfernten. Denn die ſtärkſten Diſſonanzen ſind in einer großen Entfernung vom Baſſe von geringer Würkung, weil ihre Vergleichung mit dem Baſſe ſchwer wird; da hingegen die leichteſte Diſſonanz, die nur eine Octave über dem Baſſe liegt, ſehr empfindlich iſt.

Es läßt ſich aus dem Angemerkten leicht abnehmen, daß die einfacheſten Bäſſe die beſten ſind; daß ein begleitender Baß nur alsdenn einer Auszierung fähig iſt, wenn etwa die obern Stimmen inne halten; daß die gehakten Bäſſe, wo jeder Grundton, anſtatt anzuhalten, damit die obern Stimmen ihre Würkung gegen ihn thun können, oft angeſchlagen wird, meiſtens von ſehr ſchlechter Würkung ſeyn müſſen; daß endlich der Baß allemal eine herrſchende Stärke haben und nach Beſchaffenheit der obern Stimmen gut beſetzt ſeyn müſſe; denn nichts ſchwächt die Muſik mehr, als wenn der Baß durch die obern Stimmen verdunkelt wird.

Singende Bäſſe ſind in vielſtimmigen Sachen eine überaus ſchwere Sache. Denn weil der Baß, um die Fehler gegen die Harmonie zu vermeiden, meiſtentheils ſteigen muß, wenn die obern Stimmen fallen, und ſo umgekehrt:*) ſo kann man ſehr leichte gegen den Ausdruk anſtoßen. Von zwey Menſchen, die einerley Empfindung ausdrüken, muß der eine

*) S. Bewegung.

eine die Stimme erheben, wenn der andre ſie ſinken läßt. Alſo iſt ein guter ſingender Baß allemal für ein Meiſterſtük zu halten.

Von dem, was der Spieler, der den begleitenden Baß führet, in Acht zu nehmen hat, wird im Artikel Begleitung gehandelt. Hieher gehört noch verſchiedenes, was in den Artikeln Generalbaß, Beſetzung, Grundbaß, gebundener Baß, Conterbaß, angemerkt worden.

Bataillen.

(Mahlerey.)

So nennen die Liebhaber der Mahlereyen die Gemählde, auf welchen Schlachten, Scharmützel und andre Gefechte vorgeſtellt werden. So wie die poetiſche Beſchreibungen der Schlachten und Gefechte dem epiſchen Gedicht ein großes Leben geben, ſo ſind ſie auch ein guter Gegenſtand der Mahlerey. Der Menſch liebet ſowol das, was ihn erſchüttert und ſeine Einbildungskraft geſpannt hält, als die Art des Außerordentlichen, das bey Schlachten gewöhnlich iſt. Da ſie Handlungen empfindender Weſen ſind, ſo können ſie auch als moraliſche Gegenſtände angeſehen werden. Der Mahler, dem es an hinlänglichem Genie nicht fehlt, kann dabey mehr thun, als blos die Phantaſie erſchüttern. Er kann mehrerley Paſſionen und Charaktere ſchildern. Aber es wird ihm ſchwer, in Schlachten die ganze Handlung auf ein ſo beſtimmtes Ziel hin zu führen, wie es in der Hiſtorie geſchieht. Die vollkommene Einheit ſcheinet dieſen Gemählden zu fehlen. Man ſieht Beſtrebungen und Gegenbeſtrebungen, die auf etwas äußerliches abzielen, das dem Zuſchauer nicht recht bekannt iſt. Daher haben dieſe Stüke ſehr ſelten das Einnehmende eines guten hiſtoriſchen Gemähldes, deſſen Handlung genau beſtimmt iſt.

Doch kann es auch beſondre Fälle geben, wo eine Bataille in dieſem Stük der Hiſtorie gleich kömmt. Von dieſer Art wäre die Vorſtellung eines Gefechts um einen todten Körper, da die eine Parthey den Leichnam ihres Heerführers vor dem Feind beſchützen wollte. Ueberhaupt wird ein recht großes Genie auch in ſolchen Sachen allemal ein Leben und eine Moral in das Gemählde bringen, davon in den Stüken der gemeinen Mahler keine Spuhr anzutreffen iſt.

Dieſe Art erfodert ein großes Feuer. Denn die Lebhaftigkeit und Heftigkeit der Handlungen und Stellungen ſind dabey das vornehmſte. Sehr merkwürdige oder ſehr rührende Situationen wird nur ein Mahler von großem Genie darin anbringen können. Der Bataillenmahler muß eine feurige und kühne Zeichnung, und ein Colorit von derſelben Beſchaffenheit haben. Ueber das Beſondre, was der Bataillenmahler zu bemerken hat, giebt **Leonh. de Vinci** einen ſehr lehrreichen Unterricht, den kein Mahler ohne Nutzen leſen wird. *)

In dem größten Styl ſind die Bataillen des Alexanders von **Le Brün** gemahlt, welche jedermann durch die berühmten Kupferſtiche des Audran bekannt ſind; wiewol die Originale anfangen ſelten zu werden. Der Holländer, Schronebek, hat ſie auch geſtochen, aber ſehr verdorben.

* *

Bataillen ſind, unter mehrern, gemahlt worden von: Piet. della Francesca († 1580) Fil. d'Angeli († 1704) Mart. Fiore († 1610) Eſ. van de Velde (1630) Ant. Tempeſta († 1630) Paul Stevens († 1638) Robert van Hoeck (1640) Giov. Piet. Poſſenti (1640) Paul v. Ros (1640) Corn. v. Wael (1640) Vinc. Leckerbetien, Man-

*) S. Traité de la peinture par Leonhard de Vinci. Chap. LXVII.

Manciol gen. (1650) Joh. Peters (Seegefechte 1650) Corn. Heinr. Broom (Seegefechte 1650) Val. Caſtelli († 1659) Mich. Angelo **Cerquozzi**, delle Bataglie gen. († 1660) Joh. Aſſelyn († 1660) Juan de la Corte (1660) Pet. Snayers (1662) Caſp. v. Eyck (Seetreffen 1660) Aniello **Falcone**, das Orakel der Bataillen gen. († 1665) Joh. v. Lin, Stilheid gen. (1667) Jacq. **Courtois**, Bourguignon gen. († 1676) Carl Herbel (1680) Ch. **Le Brün** († 1690) Heinr. Verſchuuring († 1690) Ant. Frz. v. d. **Meulen** († 1690) Rom. Panſi (1690) Wilh. van de Velde (Seegefechte † 1693) Pandolf Reschi (1700) Conſt. Frank (1700) Piet. **Graziani** (1700) Corn. Verhuyk († 1702) Jeſ. **Parrocel** († 1704) Wilh. van de Velde (Seegefechte † 1707) Franc. Monti, Brescianino delle Bataglie genannt, († 1712) Georg v. Bammel († 1723) Ant. Calza († 1725) Chriſtian Reuter († 1729) Joh. v. Hugtenburg († 1733) Giul. Parmigiano († 1734) Jean B. und Phil. **Martin** (1735) Georg Phil. **Rugendas** († 1742) Franc. Simonini (1744) Joach. Fr. Beich († 1748) Ch. **Parrocel** († 1752) Frc. Mar. Raineri († 1758) Rob. Paton (Seegefechte 1759) Aug. Querfurt († 1761) Joh. Pet. Verduſſen († 1763) Hiac. de la Peigne (1764).

Bauart.

Der beſondre Geſchmak, wodurch ſich die Gebäude verſchiedener Völker von einander unterſcheiden. In dieſem Sinn ſagt man: die griechiſche, römiſche, gothiſche, italiäniſche, franzöſiſche, Bauart. Von der griechiſchen und römiſchen Bauart können wir eigentlich nur aus ihren Tempeln urtheilen. Das vorzüglichſte daran, das den Charakter dieſer alten Bauarten ausmacht, iſt eine edle Einfalt und Größe in den Formen; eine Schönheit, die aus den einfacheſten Verhältniſſen der Haupttheile entſteht; eine nur aus großen Verzierungen durch Säulen entſtehende Pracht; und eine Genauigkeit, die keine einzige Regel übertritt. Wiewol in den ſpätern Zeiten des Alterthums dieſe Pracht auch in kleinern Verzierungen geſucht worden. *) Die italiäniſche Bauart, ſo wie ſie von Palladio, Barocchio, Vignola und andern ältern Meiſtern eingeführt worden, verbindet Größe und Pracht mit Einfalt, läßt aber viel Nachläßigkeit in einzeln Theilen ſehen, und ſcheinet, die Nachläßigkeiten ausgenommen, der Bauart der Alten nahe zu kommen. Die franzöſiſche Bauart hat weniger Größe und Einfalt, aber mehr Zierlichkeit und Annehmlichkeit, iſt auch in kleinen Theilen genauer. Die gothiſche zeiget eine mit Zierrathen und unendlichen Kleinigkeiten überhäufte Größe und Pracht, bey welcher die guten Verhältniſſe gänzlich aus den Augen geſetzt ſind, und die nicht ſelten etwas Abentheuerliches hat.

Wenn man fragt, welche Bauart die beſte ſey; ſo könnte man antworten: für Tempel, Triumphbogen und große Monumente ſey die alte Bauart die beſte; für Palläſte die italiäniſche, aber mit der griechiſchen Genauigkeit verbunden; zu Wohnhäuſern aber die franzöſiſche.

* *

Auſſer den, bey den Art. **Amphitheater** und **Antik** bereits angezeigten, zur Bekanntſchaft mit der **Bauart** der Alten überhaupt führenden Werken, können dazu noch dienen: Parallèle de l'Architecture antique et de la moderne (von Freart de Chambray) Par. 1650. f. verm. ebend. 1702. f. engl. 1733. f. — Diſſertat. ſur l'Archit. antique et l'Archit. gothique von Felibien, in dem recueil hiſtor. de la vie et des ouvrages des plus celebres arch. (S. 103. Amſt. Ausg. von 1706. — Mem. ſur l'Architecture des anc. von Caylus, in den Mem. de l'Acad. des Inſcript. XXIII. S. 286. 4. (deutſch

*) S. Baukunſt.

(deutſch in den Abh. zur Geſch. und zur Kunſt, Altenb. 1768. 4. Th. 1. S. 303 u. f.) — I tre ordini d'Architectura, Dorico, Jonico e Corintio, preſi dalle fabrichi più celebri dell' antica Roma ... di Neralco, Rom. 1744. fol. — Betrachtungen über den wahren Geſchmack der Alten in der Baukunſt, und über deſſelben Verfall in den neuern Zeiten, in dem 4ten B. des neuen Büchersaals der ſch. Wiſſenſch. S. 411 u. f. — L'architecture des anciens ... par Mr. Silvy, Par. 1759. f. — Obſervations ſur les edifices des anc. Peuples (von Le Roy) Par. 1768. 8. — The Grec. Orders of Architecture, delineated and explained from the antiq. of Athens ... by Steph Riou, Lond. (1768) f. — — Von den Ueberbleibſeln einzeler alter Gebäude zu Rom: I veſtigi dell' antichità, da Stef. Perac, R. 1653. f. — Le Rovine dell' Caſtello dell' acqua Giulia ... da Giov. B. Piraneſi, Rom. 1761. f. 46 Kpft. — Ueber die Bauart ihrer Tempel: Scelta di vari Templetti antichi, da Giamb. Montano — con le piante et alzate diſegnati in Proſpettiva et pubblicati da Giamb. Soria, Rom. 1624. fol. — Temples anc. et modernes, ou Obſervat. hiſt. et critiques ſur les Monumens d'architect. grecque et gothique, par Mr. L. M. Lond. 1774. 8. m. K. — ihrer Landhäuſer: De villarum antiquar. apud Romanos ſtructura, auct. J. G. Graenio in Salengres Theſ. I. 731. — Diſſertazione ... d'una antica villa, ſcoperta ſul deſſo del Tuſculo ... da Fuggeri, Ven. 1746. 4. Auch finden ſich in den Oeuvres d'Architecture ... par Mr. Peyre, Nachrichten und Abbildungen davon — ihrer Theater: Libro delle antichità di Roma, nel quale ſi tratta de' Circi, Teatri ed Amfiteatri, da P. Ligorio, Ven. 1553. lat. Rom. 1561. 8. — B. Lauri Antiquae Urbis (Romae) Splendor, ſ. Amphitheatra, Theatra, Circi etc. in aes inciſa ... Rom. 1612. fol. verm. ebend. 1641. f. — Jul. Caeſ. Bulengerus de Circo Romano, ... ac de Theatro, Tricaſſ. 1603. 8. und in Graev. Theſ. B. 9. — Diſcours ſur la forme et la conſtruction du Theatre des anciens von Nic. Boindin, in dem 1ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. — Epiſtola de Theatro Saguntino ... auct. F. Gramontio, Rom. 1716. 4. — Martini de Theatro Saguntino, epiſtola, und Minianae, de Theatro Saguntino Dialogus, in dem 5ten B. von Poleni Theſ. — Deſcrizione ſopra un antico teatro, ſcoperto in Andria, da Ottav. Bochi, Ven. 1739. — Memoire ſur le Theatre de C. Scribonius Curio, von Caylus in den Mem. de l'acad. des Inſcript. XXIII. 369. 4. deutſch in den Abhandl. zur Geſch. und zur Kunſt, Altenb. 1768. 4. Th. 1. S. 281 u. f. — vorzüglich iſt hierüber Winkelmanns Sendſchreiben von den herkulaniſchen Entdeckungen S. 6 u. f. nachzuleſen — ihrer Bäder: Joh. B. Caſelius de Thermis et Balneis, in Gron. Theſ. B. 9. — And. Baccius de Thermis Veter. in Graev. Theſ. B. 12. — Laur. Joubertus de Balneis antiquor. Graec. et Romanor. in Sal. Theſ. B. 1. — ihrer Grabmähler: Domin. Auliſius de ... Mauſolei architectura, in Sal. Theſ. B. 2. — ſur le Mauſolée, von Caylus, in den Mem. de l'acad. des Inſcript. XXVI. 321. 4. deutſch in den Abhandl. zur Geſch. und zur Kunſt, Altenb. 1768. 4. Th. 2. S. 1 u. f. — Gorii Monumentum, ſ. Columbarium libertorum et ſervorum Liv. Auguſtae et Caeſar. c. not. Ant. Mar. Salviani, Flor. 1727. f. — Camera ... ſepulcrale de' Liberti, ſervi ed Ufficiali della Caſa di Auguſto, ſcoperte nella via Appia, illuſtrate da Fr. Bianchini, Rom. 1727. f. —

Von der gothiſchen Bauart können Begriffe geben: Saggio ſopra l'architettura gothica, Livorno 1766. 8. (vom Padre Friʒi) — Von deutſcher Baukunſt: D. M. Ervini a Steinbach 1773. 8. (vergl. mit N. Bibl. der ſch. Wiſſ. B. 14. S. 287.) — Hiſtoire de la diſpoſition

et

et des formes differentes que les chrétiens ont données à leur temples ... Par. 1759. 8. von Le Roy; deutſch bey des Abt Laugier Anmerk. über die Baukunſt, Leipz. 1768. 8. —

Von der **Bauart der Neuern** überhaupt, und zwar der **Italiener**, als von **Rom**: Studio d'architettura nelle Chieſe di Roma ... da Fil. Titi, Rom. 1674. 12. — Inſign. Romae templorum proſpectus a celebribus architectis inventi, et cum plantis ac menſuris a Jac. de Rubeis delineati, Rom. 1684. f. — Abbildungen röm. Kirchen, von Sandrart, Nürnb. 1679. f. und im 1 B. der neuen Ausg. ſ. Werke. — Il Tempio Vaticano ... da Carlo Fontana, Rom. 1694. f. — (ſ. unten Michelangelo) — Palatia Procerum urbis Romae ... a Hieron. Francini, Rom. 1782. f. — Palatior. Romanor. a celeberr. ſui aevi architectis erector. P. III. von Sandrart, Nor. 1694. f. und im 3ten B. der neuen Ausgabe ſeiner Werke. — Palazzi di Roma de diverſi celebri architetti, diſegnate da Pietro Ferrerio. — Röm. Brunnen, von Sandrart, Nürnb. 1686. f. und im 3 B. der n. Ausg. ſ. W — Studio d'architettura civile di Roma ... publicato da Dom. Roſſi ... deutſch Augsb. (ohne Jahrsz.) Vedute di Roma ... da Giov B. Piraneſi, Romae f. — — von **Venedig**: Le Fabriche e vedute di Venetia, diſegnate ... ed intagliate da Luca Carlevariis ... Ven. 1703 f. — — von **Genua**: J Palazzi di Genova ... de J. P. Rubens, Antv. 1652. f. — — von **Florenz**: Deſcrizione e ſtudi dell' inſegne Fabrica di S. Maria del Fiore ... in varie carte intagliate da Bern. Sanſ. Sgrilli, Fir. 1733. f. — Studio d'architettura civile delle fabriche di Firenze ... del C. Ferdinando Ruggieri, Fir. 1756. f. 4 B. (ſ. unten Michelangelo) — — von **Neapel**: Dell' Architettura di Mar. Gioffredo ... Parte I. nella quale ſi tratta dell' architettura dei Greci, e degli Italiani .. Nap. 1771. f. — — Von der **Bauart** einzeler **italieniſcher Baumeiſter**, als des **Vignola**: Opere d'Architettura di Jac. Baroccio da Vignola, raccolte e poſte in Luce da Franc. Villamena, Rom. 1617. f. und die beſten ſeiner Gebäude bey der von J. P. Mariette beſorgten Ausgabe des Cours d'Architecture qui comprend les ordres de Vignole, Par. 1760. 4. 2 B. — — des **Palladio**: Le fabriche e diſegni di And. Palladio ... Vic. 1776. f. 4 B. — Diſcorſo del Theatro di A. Palladio in Vicenza, Pad. 1733 u. 1749. 8. — — des **Michel Angelo**: La Libreria Medico Laurenziana ... Fir. 1739. f. — Aereae Capitol. et adjacent. Portic. Scalar. Tribunal. ex Mich. Ang. Buonarotti architectura, Rom. 1567. f. — Porticus et Palatii Capitol. aſpectus, R. 1568. fol. — Capitolii Rom. effigies, von Chr. Buretta, Par. 1649. f. 10 Bl. (Nachrichten von mehrern Blättern, welche Gebäude des Michel Angelo darſtellen, ſind in des Hrn. v. Heinecke Nachr. von Künſtlern und Kunſtſachen I. 429 u. f. zu finden; auch ſind die Abbildungen ſeiner beſten Gebäude in der bereits angeführten Mariettſchen Ausg. des Cours d'Architetture enthalten) — des Fil. **Vasconi**: Studio d'architettura di ſua invenzione e da lui inciſo in rame, Rom. (ohne Jahrsz.) f. — des Giamb. **Spenelli**: Economia delle fabriche di Giamb. Spenelli, Bol. 1698. 8. ebend. 1708. 4. — des Andr. **Ballari**: L'architettura di And. Ballari, Ven. (ohne Jahrsz.) f. — des **Carl Buffagnotti**: Invenzioni d'architettura di Carlo Buffagnotti, Bol. (ohne Jahrsz.) f. — des Franc. **Fanelli**: Varie architetture di Franc. Fanelli, fol. — der J. B. **Piraneſi**: Opere varie d'architettura, Proſpettive, Groteſchi etc. Rom. 1750. f. ... Carceri d'Invenzione da Giov. B. Piraneſi. — — * Von der **Bauart der Franzoſen**: Les plus excellens Baſtimens de France ... par Jacq. Androuet du Cerceau, Par. 1576. f. 3 B. ebend. 1615. f. — Recueil des plans, profils, et elevations de plu-

pluſieurs palais, chateaux, egliſes, und recueil de pluſieurs portes des principaux hoſtels et maiſons de Paris et des plus conſiderables autels des egliſes, deſſinés et gravés par Jean St. Marot, 100 einige 90 Bl. — Augment. des nouv. Batimens de Paris, par P. Muet, P. 1647 f. — Les Oeuvr. d'Archit. d'Ant. le Pautre, P. 1652. f. Metz 1751. f. 3 B. — Recueil des plans des Egliſes, Maiſons royales, et edifices les plus conſiderables de Paris . . . par Jacq. Frcs. Blondel, Par. 1752 - 1758. f. 4 B. — Recueil des Eſquiſſes d'architecture de Mr. (Phil.) de la Gueſpierre, Par. 1756. f. — — Von der **Bauart der Engländer:** Oxonia illuſtrata, ſ. omnium celeberr. iſtius Univerſitatis Collegior. aular. . . . . nec non urbis totius ſcenographia, delineavit et ſculpſit Dav. Loggan, Oxon. 1675. f. — Vitruvius Britannicus: or the Britiſh Architect, containing the Plans, elevations and ſections of the regular buildings, both publik and private in great Britain . . . by Cal. Campbell, Woolfe and Gandon, Lond. 1717-1725. f. 5 B. — Britannia illuſtrata, or Views of the Royal Palaces, as alſo of the principal ſeats of the nobility and gentry of Great Britain . . . Lond. 1720. f. 2 B. — The deſigns of Inigo Jones, conſiſting of Plans and Elevations for publik and private buildings, publ. by W. Kent, Lond. 1725. f. 2 B. ebend. 1770. f. 2 B. by Hardy 1744. f. — The moſt notable antiquities of Great Britain, by Inigo Jones, Lond. 1725. fol. — Palladio Londinenſis or the London Art of Building, by W. Salmon, Lond. 1738. 4. — The Works in Architecture of Robert, and James Adam, Lond. 1773 - 1774. f. — Original deſigns in Architecture, conſiſting of Plans, Elevations and ſections, for Villa's, Manſions, Townhouſes . . . by Jam. Lewis, Lond. 1780. f. — Deſigns of architecture . . . by Mr. Thomas, Lond. 1783. f. — A Collection of deſigns in architecture, containing new plans and elevations of houſes for general uſe . . . by Abr. Swan, Lond. (1784) f. 2 B. — — Von der **Bauart der Holländer:** Vornaemſte Geboven te Amſterdam, Amſt. 1664. f. (iſt das Werk von Ph. Vingboons, welches auch, unter holl. und franzöſ. Titel: Architectuur Werken van Ph. Vingboons, Leiden, 1715. f. 2 Th. wieder abgedruckt worden iſt.) — Afbildung van't Stadt-huys van Amſterdam, in dartig coopere Platen, geoordeneert door Jac. v. Campen, Amſt. 1661. f. ebend. 1664. f. — Architecture, Peinture et Sculpture de la Maiſon de Ville d'Amſterdam, repreſentée en CIX figures . . . Amſt. 1719. fol. — — Von der **Bauart in Dännemark:** Ausführliche Beſchreibung der königl. Reſidenz und Hauptſtadt Coppenhagen . . . . (deutſch, däniſch und ital.) Coppenhagen 1748. 4. mit 110 Kpft. — — Von der **chineſiſchen Bauart:** Deſigns of Chineſe Buildings, Furniture . . . engraved by the beſt hands, from the originals drawn in China, by Mr. Chambers, Lond. 1757. f. — —

Mehrere Werke, aus welcher die Bauart der neuern Völker ſich erkennen läßt, ſind bey dem Artikel **Baukunſt** angezeigt.

Baukunſt.

Wir betrachten hier die Baukunſt nur in ſo fern der Geſchmak einen Antheil daran hat; das Mechaniſche darin, obgleich jeder Baumeiſter daſſelbe genau verſtehen muß, gehört nicht hieher. Dieſes, nebſt dem Wiſſenſchaftlichen, das der Baumeiſter aus der Mathematik ſchöpfen muß, davon abgeſondert, ſo bleibt noch genug übrig, um dieſer Kunſt einen Rang unter den ſchönen Künſten zu geben. Das Genie, wodurch jedes gute Werk der Kunſt ſeine Wichtigkeit und innerliche Größe, oder die Kraft bekommt, ſich der Aufmerkſamkeit zu bemächtigen, den Geiſt

oder

oder das Herz einzunehmen; den guten Geſchmak, wodurch es Schönheit, Annehmlichkeit, Schiklichkeit, und überhaupt einen gewiſſen Reiz bekommt, der die Einbildungskraft feſſelt: dieſe Talente muß der Baumeiſter ſo gut, als jeder andre Künſtler beſitzen. Eben der Geiſt, wodurch Homer oder Raphael groß worden, muß auch den Baumeiſter beleben, wenn er in ſeiner Kunſt groß ſeyn ſoll. Alles, was er, durch dieſen Geiſt geleitet, hervorbringt, iſt ein wahres Werk der ſchönen Künſte. Die Nothdurft, zu deren Behuf ein Gebäud aufgeführet wird, beſtimmt deſſen Haupttheile; durch mechaniſche und mathematiſche Regeln bekömmt es ſeine Feſtigkeit; aber aus Sachen, die die Nothdurft erfunden, ein Ganzes zuſammen zu ſetzen, das in allen ſeinen Theilen jedes Bedürfniß unſrer Vorſtellungskraft befriediget; deſſen überlegte Betrachtung den Geiſt beſtändig in einer vortheilhaften Würkung erhält; das durch ſein Anſehen Empfindungen von mancherley Art erweket; das dem Gemüthe Bewundrung, Ehrfurcht, Andacht, feyerliche Rührung einpräget: dieſes ſind Würkungen des durch Geſchmak geleiteten Genies; und dadurch erwirbt ſich ein großer Baumeiſter einen anſehnlichen Rang unter den Künſtlern.

Wie dieſe Kunſt in ihren Urſachen ſo edel, als irgend eine andre iſt: ſo kann ſie auch ihren Rang durch ihre Würkungen behaupten. Woher hat der Menſch überhaupt ſeine Begriffe von Ordnung, von Schönheit, von Harmonie und Uebereinſtimmung; gewiß nützliche und wichtige Begriffe? Woher hat er die erſten Empfindungen von Annehmlichkeit, von Lieblichkeit, von Bewundrung der Größe, und ſelbſt von Ehrfurcht für höhere Kräfte, als aus überlegter Betrachtung körperlicher Gegenſtände, die der Bau der Welt ihm vor Augen ſtellt? Sieht man nicht, daß der erſte Anwachs der menſchlichen Vollkommenheit der Schönheit, Annehmlichkeit, Bequemlichkeit und andern vortheilhaften Eindrüken der Gegend, die man bewohnet, zuzuſchreiben ſey? Und trägt nicht ein elendes, von allen Annehmlichkeiten und Bequemlichkeiten entblößtes Land, das meiſte zu der Barbarey und dem viehiſchen Zuſtan ſeiner Einwohner bey? Wenn dieſes nicht kann geleugnet werden, ſo kann man auch der Baukunſt, die jeden nützlichen Eindruk, den die Schönheit einer Gegend machen kann, auch durch ihre Veranſtaltung, nach einer andern Art, hervorbringet, den Nutzen zur Cultur des Geiſtes und des Gemüthes nicht abſprechen.

Wer irgend einen Geſchmak an Ordnung, Schönheit und Pracht in blos körperlichen Gegenſtänden hat, der leſe die Nachricht, welche Pauſanias von Athen giebt, und überlege hernach, was für Würkungen es auf einen Athenienſer müſſe gehabt haben, in einer ſolchen Stadt zu wohnen. Der würde gewiß eine geringe Kenntniß der menſchlichen Natur verrathen, der nicht begreifen könnte, wie viel vortheilhafte Würkung auf die Veredlung des Menſchen dergleichen Gegenſtände haben können. Iſt die Nation, die in den beſten Gebäuden wohnt, nicht eben die vollkommenſte; und giebt es in Ländern, wo nur elende Hütten ſind, Menſchen, die nichts weniger als barbariſch ſind: ſo folget daraus nicht, daß jene nicht viel Gutes an ſich haben, das ſie in andern Wohnungen nicht haben würden; und daß dieſe nicht noch vollkommener ſeyn würden, wenn ſie den guten Einfluß dieſer Kunſt auch empfunden hätten. So wenig man indeſſen ſagen kann, daß die Baukunſt eben die wichtigſte Kunſt zur Cultur des Menſchen ſey, ſo wenig

kann man ihr den Antheil, den ſie nebſt andern Künſten an dieſer allein wichtigen Sache hat, ganz abſprechen.

Das Weſen der Baukunſt, in ſo fern ſie die Frucht des vom Geſchmak geleiteten Genies iſt, beſteht darin, daß ſie den Gebäuden alle äſthetiſche Vollkommenheit gebe, deren ſie, nach ihrer Beſtimmung, fähig ſind. Vollkommenheit, Ordnung, Schiklichkeit der innern Einrichtung; Schönheit der Form, ein ſchiklicher Charakter, Ordnung, Regelmäßigkeit, guter Geſchmak in den Verzierungen von außen und innen: dieſes ſind die Eigenſchaften, die der Baumeiſter jedem Gebäude geben muß.

Alſo muß er, wenn ihm die eigentliche Beſtimmung deſſelben angezeiget wird, die Haupttheile in der ſchiklichſten Größe, jeden, wie er zum Gebrauch am vollkommenſten iſt, erfinden; die gefundenen Haupttheile dergeſtalt in ein Ganzes zuſammen verbinden, und anordnen, daß nicht nur jeder Theil ſeinen ſchiklichen Ort bekomme, ſondern das Ganze, auswendig und inwendig, ein wol überlegtes, bequemes, ſeinem Charakter und ſeiner Beſtimmung richtig entſprechendes, und nach ſeiner Form wol in die Augen fallendes Werk ausmache; jeder einzele Theil muß bis auf die geringſte Kleinigkeit ſo ſeyn, wie er ſich zu dem, was er ſeyn ſoll, am beſten ſchiket. Es muß überall Verſtand, Ueberlegung und guter Geſchmak aus dem Werk hervorleuchten. Alles unnütze, alles unbeſtimmte, alles widerſprechende, alles verworrene, muß auf das ſorgfältigſte vermieden werden. Wenn das Auge durch die gute Form des Ganzen gereizt worden, ſo muß es ſogleich auf die weſentlichen Haupttheile geleitet werden, ſelbige wol unterſcheiden können, und wenn es davon geſättiget iſt, auf die kleinern Theile geführt werden; deren Beſtimmung, Nothwendigkeit und Schiklichkeit zum Ganzen einleuchtend fühlen. In dem Ganzen muß eine ſolche Harmonie, ein ſolches Gleichgewicht der Theile ſeyn, daß kein Theil zum Schaden des Ganzen weder hervorſteche, noch durch Mangel und Unvollkommenheit die Aufmerkſamkeit ſtöhre. Kurz, alle Weisheit und aller Geſchmak, den man an dem äußern und innern Bau des menſchlichen Körpers bewundert, daran alles vollkommen iſt, muß nach Beſchaffenheit des Gegenſtandes auch in einem vollkommenen Gebäude zu bemerken ſeyn.

Alſo hat der Baumeiſter, wie jeder andre Künſtler, die Natur für ſeine eigentliche Schule zu halten. Jeder organiſirte Körper iſt ein Gebäude; jeder innere Theil iſt vollkommen zu dem Gebrauch, wozu er beſtimmt iſt, tüchtig; alle zuſammen aber ſind in der bequemſten und engeſten Verbindung; das Ganze hat zugleich in ſeiner Art die beſte äußerliche Form, und iſt durch gute Verhältniſſe, durch genaue Uebereinſtimmung der Theile, durch Glanz und Farbe angenehm. Dieſe Eigenſchaften hat auch jedes vollkommene Gebäude. Man könnte deßwegen mit einigem Schein behaupten, daß dem Baumeiſter die Erfindungskraft und das Genie noch nöthiger ſind, als dem Mahler; denn dieſer kann ſchon durch eine pünktliche Nachahmung der Natur gute Werke hervorbringen, da der andre nicht die Werke der Natur, ſondern das Genie und den Geiſt derſelben nachzuahmen hat, wozu mehr, als ein blos leibliches Auge nöthig iſt. Der Mahler erfindet ſeine Formen nicht, ſie ſind ſchon in der Natur vorhanden; aber der Baumeiſter muß ſie erſchaffen.

Deßwegen gereicht die Vollkommenheit der Baukunſt einer Nation zu nicht geringerer Ehre, als die iſt, die ſie durch andre Talente erwerben kann.

kann. Elende Gebäude, die bey einer gewiſſen Größe weder Bequemlichkeit noch Regelmäßigkeit haben; bey denen widerſinniſche Veranſtaltungen, abentheuerliche Verhältniſſe, Unfleiß der Arbeit, und andre Mängel dieſer Art durchgehends herrſchen, ſind ein untrüglicher Beweis von dem Unverſtand und dem ſchlechten Gemüthszuſtand einer Nation. Vortheilhafte Begriffe hingegen muß man von der Denkungsart eines Volkes bekommen, das auch in ſeinen geringſten Gebäuden und in den kleineſten Theilen derſelben, wahren Geſchmak, Ueberlegung, Schiklichkeit und edle Einfalt zeiget. Bey den Thebanern war ein Geſetz, nach welchem ein Mahler, der ein ſchlechtes Werk verfertiget hatte, um Geld geſtraft wurde. *) Wichtiger wär es, in einem geſitteten Staat Geſetze zur Verhütung grober Fehler gegen die Baukunſt einzuführen. Ihre Aufnahm und ihr Einfluß auf die geringſten Privatgebäude iſt gewiß der Aufmerkſamkeit eines Geſetzgebers nicht unwürdig; und ſo gut, nach dem Urtheil der ehemaligen Spartaner, die Muſik einen Einfluß auf die Sitten haben kann, ſo gewiß kann die Baukunſt dieſes thun. Schlechte, ohne Ordnung und Verſtand entworfene und aufgeführte, oder mit närriſchen, abentheuerlichen, oder ausſchweifenden Zierrathen überladene Gebäude, die in einem Lande allgemein ſind, haben unfehlbar eine ſchlimme Würkung auf die Denkungsart des Volks.

Der gute Geſchmak der Baukunſt iſt im Grunde eben der, der ſich ſowol in andern Künſten, als in dem ganzen ſittlichen Leben der Menſchen vortheilhaft äußert. Seine Würkung iſt, daß in einem Gebäude nichts unüberlegtes, nichts unverſtändiges, nichts, das der Richtigkeit der Vorſtellungskräfte zuwider iſt, angetroffen werde; daß jeder einzele Theil ſich zum Ganzen wohl ſchike; daß das Anſehen und der Charakter, oder das Gepräge des Gebäudes, mit ſeiner Beſtimmung wol übereinkomme; daß kein Theil und keine Zierrath daran ſey, von der man nicht ohne Umſchweif ſagen könne, warum ſie da ſey; daß die edle Einfalt dem Ueberfluß an Zierrathen vorgezogen werde; daß endlich aus jedem einzeln Theile Fleiß und Verſtand deutlich hervorleuchten. An den wenigen Gebäuden, die von der guten Zeit der griechiſchen Baukunſt übrig geblieben ſind, zeigen ſich alle dieſe Eigenſchaften deutlich; ſie können als Muſter des reinen Geſchmaks angeſehen werden.

Die erſten Bemühungen in dieſer Kunſt entſtehen natürlicher Weiſe bey jedem Volke, ſobald es ſich aus der gröbſten Barbarey losgeriſſen, Muße zum Nachdenken und Begriffe von Ordnung, Bequemlichkeit und Schiklichkeit, bekommen hat. Denn es iſt dem Menſchen natürlich, das Ordentliche der Unordnung vorzuziehen. Alſo fällt der Urſprung der Baukunſt in die entfernteſten Zeiten, und iſt nicht bey einem Volk allein anzutreffen. Es würde angenehm und lehrreich ſeyn, die Hauptarten des Geſchmaks in der Baukunſt, durch Aufzeichnung einiger Hauptgebäude der, dieſe Kunſt übenden, aber ſonſt keine Gemeinſchaft unter ſich habenden, Nationen, vor Augen zu legen. Es würde ſich viel von dem Nationalcharakter derſelben daraus beſtimmen laſſen. Man würde zwar in allen dieſelben Grundgeſetze, aber auf ſehr verſchiedene Weiſe angewendet, finden.

Der Geſchmak, den die neuern Europäer angenommen haben, iſt im Grunde derſelbe, der ehedem in Griechenland und in Italien geherrſcht hat. Er ſcheinet, wie die erſten Anfänge verſchiedener andrer Künſte,

*) S. Aelianus Var. hiſt. L. IV. c. 4.

Künſte, nicht auf griechiſchem Boden erzeuget, ſondern aus Phönizien und Egypten dahin gekommen zu ſeyn; aber durch das feine Gefühl und den männlichen Verſtand der Griechen ſeine Vollkommenheit erreicht zu haben. In Egypten trifft man noch Ruinen von Gebäuden an, die allem Anſehen nach älter, als der Anfang der eigentlichen Geſchichte ſind. An denſelben iſt ſchon der griechiſche Geſchmak, auch ſo gar in kleinern Verzierungen zu entdeken.*) Von phöniziſchen, babyloniſchen und perſiſchen Gebäuden hat ſich nichts aus dem hohen Alterthum erhalten. Da aber der ſalomoniſche Tempel ohne Zweifel das Gepräge der phöniziſchen Bauart gehabt: ſo kann man auch von dieſer ſagen, daß ſie mit der egyptiſchen überein gekommen.

Man muß alſo den Orient, und vermuthlich die Länder diſſeits des Euphrats, als den Geburtsort derjenigen Bauart anſehen, welche von den Griechen auf den höchſten Grad der Vollkommenheit erhoben worden. Dieſe ſcheinen die Kunſt noch in einem etwas rohen Zuſtande bekommen zu haben. Denn noch ſind anſehnliche Ruinen griechiſcher Gebäude vorhanden, die weit über die gute Zeit des Geſchmaks heraufſteigen, wie die Ruinen von Peſtum am ſalernitaniſchen Meerbuſen, und von Agrigent in Sicilien.**) Dieſe Bauart hat in Griechenland und in Italien verſchiedene beſondere Wendungen, als ſo viel Schattirungen bekommen, die man hernach mit dem Namen der Ordnungen bezeichnet hat. Die Hetrurier und Dorier ſind der alten Einfalt und Rohigkeit am nächſten geblieben. Die Jonier ſcheinen etwas mehr Annehmlichkeit und eine Art von Weichlichkeit hineingebracht zu haben. Hernach aber, als Griechenland der Hauptſitz aller ſchönen Künſte geworden war, kam noch mehr Zierlichkeit und ſo gar etwas Ueppigkeit hinein, wie an der corinthiſchen Ordnung zu ſehen; dieſes haben die ſpätern Römer noch weiter getrieben.*)

Noch itzt wird allemal, wo Säulen oder Pfeiler angebracht werden, eine dieſer fünf alten Ordnungen zur Richtſchnur gewählt. Sie ſind ſo gut ausgedacht, daß man, ohne Gefahr die Sachen ſchlechter zu machen, ſich nicht weit von den Formen und Verhältniſſen der Alten entfernen kann. Es iſt nicht mehr zu erwarten, daß eine, von dieſen Ordnungen würklich verſchiedene, und dennoch gute Gattung, werde erfunden werden. Die Römer ſcheinen ſchon alle mögliche Verſuche hierüber erſchöpft zu haben. Sie nahmen ſich ernſtlich vor, Rom durch die Schönheit der Gebäude über alle Städte der Welt zu erheben, und es iſt angenehm zu leſen, was Strabo hievon erzählt.**) Dennoch haben dieſe außerordentlichen Beſtrebungen von den beſten aus allen Theilen Griechenlandes verſammelten Baumeiſtern nichts, als die einzige römiſche Ordnung herausgebracht, die doch nur aus einer Vereinigung der corinthiſchen und joniſchen beſteht.

Nach Erlöſchung der Familie der Cäſaren fieng in Rom die Baukunſt an zu fallen. Man verließ nach und nach die edle Einfalt der Griechen, und überhäufte alles mit Zierrathen. Die Gebäude nahmen den Charakter der Sitten, die allen großen deſpotiſchen Höfen gemein ſind, an; ein Gepränge, das die Augen verblenden ſollte, kam in die Stelle der wahren Hoheit und Größe. Von dieſer

*) S. corinthiſche Säule; Knauf; doriſche Säule.

**) S. die Vorrede zu Winkelmanns Geſchichte der Baukunſt, und neue Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften.

*) S. Ordnungen.

**) Geogr. L. V.

dieſer Art ſind verſchiedene noch aus dieſen Zeiten vorhandene Werke, als: die Triumphbogen der Kayſer Severus, des M. Aur. Antoninus, des Conſtantinus; beſonders aber die Bäder des Diokletianus. So wie das Reich an Hoheit abnahm, ſank auch die Baukunſt. Die Römer brachten ſie auch nach Conſtantinopel, wo ſie ſich viele Jahrhunderte in einem Stande der Mittelmäßigkeit erhalten hat. In Italien wurde man immer mehr und mehr für die guten Verhältniſſe gleichgültig, und verlor ſie zuletzt ganz. Als ſich nach dem Untergang des Reichs, die Gothen, Longobarden, und hernach die Saracenen in ihren eroberten Ländern feſtgeſetzt hatten, unternahmen ſie große Gebäude, an denen nur noch wenige Spuren des guten Geſchmaks übrig blieben; faſt alle Regeln der Schönheit wurden aus den Augen geſetzt; deſto mehr aber wurde das Mühſame, das Gezierte, das Seltſame und einigermaßen Abentheuerliche geſucht.

Mitten in dieſen Zeiten des barbariſchen Geſchmaks der Baukunſt wurden die meiſten Städte in Deutſchland, und die meiſten Kirchen im ganzen Occident gebauet, an denen wir das Gepräge einer über alle Regeln ausgeſchweiften Bauart noch itzt ſehen. Dieſe Gebäude ſetzen durch ihre Größe, durch die unermeßliche Verſchwendung der Zierrathen, durch die gänzliche Vernachläſſigung der Verhältniſſe, in Erſtaunen. Doch finden ſich noch hin und wieder Spuren des nicht ganz verloſchenen Geſchmaks. An der Marcuskirche in Venedig, die zwiſchen den Jahren 977 und 1071 gebauet worden, iſt noch etwas von wahrer Pracht und von guten Verhältniſſen übrig; und in derſelben Stadt iſt die Kirche Santa Maria formoſa beynahe noch im antiken Geſchmak, im Jahr 1350, von Paulo Barbetta gebauet.

Aus den großen Gebäuden der mittlern Zeiten, die in verſchiedenen Städten Italiens noch zu ſehen ſind, läßt ſich ziemlich deutlich ſehen, wie durch dieſe Zeiten ſich noch immer etwas von dem guten Geſchmak der Baukunſt erhalten hat. Im Jahre 1013 wurde die Kirche zu St. Miniat in Florenz angelegt, die in einem erträglichen Geſchmak gebauet iſt; und im Jahre 1016 wurde der Grund zu dem Dohm in Piſa gelegt. Der Baumeiſter deſſelben war ein Grieche aus Dulichium, den die Italiener Buſchetto nennen. Die Piſaner, die damals einen großen Handel nach Griechenland trieben, ließen marmorne Säulen von alter Arbeit daher bringen, die an dieſem Gebäude angebracht wurden. Bey dieſer Gelegenheit ließen ſie auch Mahler und Bildhauer aus Griechenland kommen. Um dieſelbe Zeit fieng man auch in Rom, Bologna und Florenz an zu bauen. Um das Jahr 1216 bauete ein gewiſſer Marchione, der zugleich ein Bildhauer war, die ſchöne Capelle von Marmor in der Kirche Santa Maria Maggiore in Rom.

Einer der größten Baumeiſter der mittlern Zeiten war ein Deutſcher, den man den Meiſter Jacob nennte. Er ſetzte ſich in Florenz, wo er das große Franciskanerkloſter gebauet hat. Sein Sohn, den die Welſchen Arnolfo Lapo nennen, bauete die Kirche des heiligen Kreuzes in Florenz, und gab die Zeichnung zu der prächtigen Kirche di Santa Maria del fiore. Dieſer ſtarb im Jahre 1200.

Die kleinen Reſte des guten Geſchmaks breiteten ſich doch in dieſen Zeiten nicht außerhalb Italien aus. An allen den erſtaunlichen Gebäuden dieſer Zeit, die noch itzt von dem ehemaligen Reichthum der Niederlande zeugen, iſt bey der unbegreiflichen Verſchwendung der Arbeit wenig geſundes. Dieſes muß man auch von dem

dem Münſter in Straßburg ſagen, welches im dreyzehnten Jahrhundert aufgeführt worden, und unter die erſtaunlichſten Gebäude der Welt gehört. Der Baumeiſter deſſelben war ein gewiſſer Erwin von Steinbach. Die Münſterkirche in Ulm zeiget ſchon Spuren eines beſſern Geſchmaks, und würklich iſt der Porticus vor dem Haupteingang derſelben von einer edlen Größe.

Aber in dem funfzehnten Jahrhundert fieng die Baukunſt an, ſich aus den alten Trümmern wieder empor zu heben; die Städte erholten ſich von den barbariſchen Zerrüttungen, welche durch die Staatsverwirrungen angerichtet worden waren. Bey dem häufigen Bauen, das nach der wieder hergeſtellten Ruhe unternommen wurde, fieng man wieder an, auf die Schönheit zu ſehen; man ſah nun die alten Ueberbleibſel mit Nachdenken an, und maaß die Verhältniſſe an denſelben. Ein gewiſſer Ser Bruneleſchi, der zu Anfange des funfzehnten Jahrhunderts gelebt hat, war einer der erſten, die ſich die Mühe gegeben, in Rom, mit dem Maaßſtab in der Hand, auf den Trümmern der alten Gebäude herum zu gehen. Von dieſer Zeit an wurde die Aufmerkſamkeit auf dieſe Muſter immer größer, bis am Ende dieſes und am Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts, Alberti, Serlio, Palladio, Michel Angelo, Vignola und andre Männer erſchienen, die ſich außerordentliche Mühe gegeben, jede Regel zu entdeken, durch welche die Gebäude der Alten ihre Schönheit bekommen haben. Und ſo wurde die Baukunſt wieder hergeſtellt.

Doch erſchien ſie nicht in ihrer ehemaligen Reinigkeit. Auch die ſpätern Gebäude des alten Roms, die ſchon viel Fehler hatten, beſonders die diokletianiſchen Bäder, wurden zu Muſtern genommen. Selbſt die größten Baumeiſter, Palladio und Michel Angelo, nahmen die Fehler des unter den Kayſern ſchon ſinkenden Geſchmaks unter ihre Regeln auf, und das Anſehen dieſer großen Männer gab ihnen ein Gewicht, das ſich bey vielen bis auf dieſen Tag erhalten hat. Inzwiſchen breitete ſich der gute Geſchmak aus Italien nach und nach auch in die übrigen Länder von Europa aus. Gegenwärtig findet man von Rußland bis nach Portugal, und von Stokholm bis nach Rom, aber nur hier und da, Gebäude, die zwar nicht ganz untadelhaft, aber doch gröſtentheils in dem wahren Geſchmak aufgeführt ſind. Doch ſind ſie ſo einzeln, daß man nicht ſagen kann, die wahre Baukunſt ſey durch Europa gemein worden. Noch ſind genug anſehnliche Städte, wo man die Spuren guter Baumeiſter faſt gänzlich vermißt. Indeſſen, da faſt alle Ueberbleibſel der griechiſchen und römiſchen Baukunſt abgezeichnet, und überall ausgebreitet ſind, fehlet es den neuern Baumeiſtern an nichts mehr, ſich in den wahren Geſchmak des Alterthums zu ſetzen, als an überlegter Betrachtung derſelben. Wir wollen dieſen Artikel mit einigen Betrachtungen über die Theorie der Baukunſt beſchließen.

Der Gebrauch, wozu jedes Gebäude beſtimmt iſt, giebt dem Baumeiſter faſt allemal die Größe deſſelben und die Menge der Zimmer, oder inwendigen Haupttheile an, wenn er nur, von einem geſunden Urtheil geleitet, fühlt, was ſich in jedem Fall für die Perſonen, Zeiten und Umſtände ſchiket. Sein Werk iſt es, die erfundenen Theile wol zuſammen zu ſetzen, ihre beſten Verhältniſſe zu beſtimmen, dem ganzen Gebäude eine bequeme und ſchöne Form zu geben, deſſen äußerliches Anſehen ſowol als alles inwendige, nach der beſondern Art des Gebäudes, angenehm und ſchön zu machen. Bey

dieſer Arbeit muß er durch gewiſſe Grundſätze geleitet werden, die ſein Urtheil über das Schöne und Angenehme ſicher machen; er muß gewiſſe Erfahrungen haben, die ihm da, wo ſeine Grundſätze nicht beſtimmt genug ſind, das Schöne hinlänglich zu erkennen geben. Hieraus entſteht die Theorie der Baukunſt. Man bemerke zuvoderſt, daß es gewiſſe Regeln giebt, welche bey jedem Gebäude überhaupt, und bey jedem Theile deſſelben müſſen beobachtet werden, wenn man nicht anſtößige und beleidigende Fehler begehen will. Dieſe Regeln wollen wir die nothwendigen Regeln nennen. Andre aber ſind von der Beſchaffenheit, daß ihre gänzliche Verabſäumung zwar keinen Fehler veranlaſſen, aber einen gänzlichen Mangel der Schönheit hervorbringen würde. Dieſe nennen wir zufällige Regeln. Die Theorie der Baukunſt muß demnach zuerſt diejenigen Regeln angeben, wodurch ein Gebäude ſowol im Ganzen, als in ſeinen Theilen richtig, ordentlich, natürlich und ohne Fehler wird. Dieſe ſind größtentheils in den folgenden Artikeln begriffen: Richtigkeit, Regelmäßigkeit, Zuſammenhang, Ordnung, Gleichförmigkeit, Eurythmie. Denn die Eigenſchaften, welche durch dieſe Wörter bezeichnet werden, ſind alle jedem Gebäude ſo weſentlich, daß man niemals dagegen anſtoßen kann, ohne ein aufmerkſames Auge zu beleidigen.

Wenn aber alles Anſtößige in einem Gebäude vermieden worden, ſo iſt es deßhalb noch nicht ſchön. Denn dazu gehört nicht nur, daß das Auge nicht beleidiget werde, ſondern daß das Gebäude angenehm in die Augen falle. Dieſes erfodert zuerſt eine genaue Verbindung des Mannichfaltigen in Eines,*) welches durch die Verſchiedenheit der Theile, und durch mannichfaltige und gute Verhältniſſe derſelben hervorgebracht wird. Die Theorie der Baukunſt muß demnach zeigen, wie das Ganze des Gebäudes durch mancherley verſchiedene Theile, die wol übereinſtimmen und ſchöne Verhältniſſe gegen einander haben, zuſammen geſetzt werde.

Diejenigen, welche über die Baukunſt geſchrieben haben, ſind nicht genau genug geweſen, den Unterſchied dieſer beyderley Arten der Regeln zu bemerken, und haben daher der Baukunſt zu enge Schranken geſetzt.

Die meiſten Baumeiſter ſprechen von den Verhältniſſen der Theile in den Säulenordnungen, und von den Verzierungen derſelben auf eine ſolche Art, die manchen vermuthen läßt, daß alle Regeln darüber ſchlechterdings nothwendig und beſtimmt ſeyn. Sie halten die Abweichungen von dieſen Regeln für weſentliche Fehler, da ſie doch oft ganz unſchädlich, oder wol gar nützlich ſind. Es wäre nach der Meynung vieler Baumeiſter ein ſchweres Vergehen, wenn man die Zierrathen, welche nach der griechiſchen Baukunſt dem doriſchen Fries zukommen, dem corinthiſchen oder joniſchen geben wollte. Viele gehen ſo weit, daß ſie auch in den geringſten Kleinigkeiten nichts verändert wiſſen wollen. Vitruvius befiehlt z. E. man ſoll in dem doriſchen Fries die Breite der Dreyſchlitze zwey Drittel der Höhe, und die Metopen gerade ſo breit als hoch machen. Brächte ein Baumeiſter alle mögliche Schönheit in ein Gebäude, veränderte aber dieſe vitruviſche Verhältniſſe, ſo würde mancher ihn eines unverzeihlichen Fehlers beſchuldigen.

Dies iſt ein Vorurtheil, das den Geſchmak zu ſehr einſchränkt. Nur die Regel iſt gänzlich beſtimmt und unveränderlich, deren Verabſäumung einen

*) S. Schön.

einen Fehler hervorbringt, der der natürlichen, allgemeinen Art aller Menſchen zu denken und zu empfinden zuwider iſt, und der das Auge nothwendig beleidiget. Auf dieſe Regeln muß man ſchlechterdings halten, denn ſie ſind unverletzlich. Da hingegen in der Natur kein Grund vorhanden iſt, warum in einem Fries Dreyſchlitze, in einem andern aber andre Zierrathen ſeyn ſollen; warum das corinthiſche Capital drey, und nicht zwey Reihen Blätter haben ſoll: ſo muß man dieſe zufällige Schönheiten nicht in nothwendige Regeln faſſen. Gleichwol vergiebt man insgemein einem Baumeiſter eher einen abgebrochenen Giebel, der ein Fehler wider die Natur iſt, als einen Dreyſchlitz, der außer dem vitruviſchen Verhältniß iſt; da doch dieſes oft eine Schönheit und kein Fehler iſt.

Die nothwendigen Regeln ſind in der Natur unſrer Vorſtellungen gegründet; die zufälligen ſind die Frucht des Augenmaaßes und eines Gefühls, deſſen eigentliche Schranken nicht zu beſtimmen ſind. Eine lange Erfahrung lehret, daß die griechiſchen Baumeiſter ein feines Auge gehabt haben, daß ihre Verhältniſſe gefallen, daß ihre Verzierungen angenehm ſind. Aber niemand iſt im Stand, zu beweiſen, daß ſie die einzigen guten ſind. Von verſchiedenen Verzierungen wiſſen wir, daß ſie ganz zufällig ſind, und daß man oft angenehmere an ihre Stelle ſetzen könne. Sich gänzlich an die Regeln der Alten binden wollen, heißt eben ſo viel, als urtheilen, daß keine weibliche Figur ſchön ſeyn könne, die nicht in allen Stüken der mediceiſchen Venus gleicht, und keine männliche, die nicht alle Verhältniſſe des Apollo in Belvedere hat.

Wir rathen demnach denen, welche über die Theorie der Baukunſt ſchreiben, daß ſie zuvoderſt die nothwendigen Regeln ausführlich und wol auseinander ſetzen, und deren Beobachtung genau einſchärfen; weil es niemal erlaubt iſt, davon abzugehen. Die zufälligen Regeln können ſie aus den beſten Muſtern des Alterthums, aus dem Vitruvius und den beſten neuern Baumeiſtern nehmen, ohne deren genaueſte Beobachtung als ſchlechterdings nothwendig anzupreiſen. Man muß ſie nur als ungefehr richtige Gränzen anſehen, welche man niemal weit überſchreiten kann, ohne in gefährliche Abwege zu gerathen. Für ſchlechte Baumeiſter, die ſelbſt kein Augenmaaß und wenig Geſchmak haben, iſt es ſehr gut, wenn ſie ſich genau an dieſe Regeln binden. Die aber ein feines Aug und einen ſichern Geſchmak haben, können ſie ſehr oft ohne Gefahr verlaſſen.

In allen Artikeln, wo wir von zufälligen Regeln zu ſprechen haben, werden wir uns hauptſächlich an die halten, welche Goldmann angegeben hat. Man wird ſchwerlich einen Baumeiſter finden, der ſeine Kunſt mit einem ſo ſcharfen Nachdenken bearbeitet hat, als dieſer. Die allgemeinen, ſowol nothwendigen, als zufälligen Regeln müſſen auf folgende Hauptſtüke beſonders angewendet werden. 1) Auf die Anordnung oder Figur und Form der Gebäude überhaupt. 2) Auf die innere Eintheilung. 3) Auf die Verzierung beſondrer Theile. Wenn alſo die Theorie in ihrem ganzen Umfange vorgetragen wird, ſo enthält ſie folgende Hauptſtüke: 1) Allgemeine Unterſuchungen über die Vollkommenheit und Schönheit eines Gebäudes. 2) Regeln über die Anordnung. 3) Regeln über die Eintheilung. 4) Betrachtungen und Regeln über die Schönheit der Außenſeiten (Façades). 5) Betrachtungen und Beſchreibungen der verſchiedenen Säulenordnungen. 6) Von den

kleinen Verzierungen der Glieder. 7) Von den inwendigen Verzierungen. Das Mechaniſche der Baukunſt übergehen wir hier.

* *

Von den Schriften der **Alten** über die Baukunſt iſt keine übrig, als des M. Vitruv. Pollio. de architectura, Lib. X. corrigente Ioa. Sulpicio (ohne Druckort und Jahrsz.) fol. — c. Gul. Philandri caſtigat. Argent. 1550. 4. Lugd. 1552. 4. c. not. caſtigat. et obſerv. Gul. Philandri integris, Dan. Barbari excerptis et Claud. Salmaſii paſſim inſertis; praemittuntur Elem. architecturae coll. a Wottono . . . acc. Lexic. Vitruv. Bern. Balbi et ejusd. Scamilli impares Vitruv. . . . collecta et digeſta a Ioa. de Laet, Amſt. 1649. kl. fol. (B. A.) — — An Erläuterungsſchriften über den Vitruv ſind mir bekannt: Gul. Philandri in decem libros M. V. P. de architectura annot. Rom. 1544. 8. und bey verſchiedenen der vorhin angeführten Ausg. — Gli oſcuri e difficili paſſi dell' Opera Jonica di Vitruvio . . . per Giamb. Bertano, Mant. 1558. f. — M. Vit. P. vita ejusque verborum ſignificat. ſive perpet. in V. Com. auct. Bern. Baldo, Aug. Vind. 1612. 4. und bey der Ausg. des Laet. — Ebend. Scamilli impares Vitruv. Aug. Vind. 1612. 4. und bey der vorhin angeführten Ausg. — M. Meibomii notae in Vit. ad . . . Cl. Salmaſium, bey der Ausg. des Laet. — Vitruvii Voluta Jonica hactenus amiſſa, reſtit. a Nic. Goldmanno, ebend. — Exercitat. Vitruv. tres, auct. Ioa. Poleno, Pat. 1739. 4. 2 B. — Auch finden ſich, bey den folgenden Werken, ital. Baumeiſter noch zum Theil Commentare über dieſen Schriftſteller. — — Ueberſetzt iſt Vitruvius, ins Italieniſche, von zwey Ungenannten, Como 1521 und Vened. 1524. f. in einer halb ital. halb lat. Sprache: von Giamb. Caporali, mit einem Commentar, Perugia 1536. f. von Dan. Barbaro mit einem Comm. Ven. 1556. f. ebend. 1629. f. von Bern. Galiani, ital. und lat. Neapel 1758. f. (vortreflich!) — In das Franzöſiſche: von Jean Martin, Par. 1547. f. von Jul. Mauclerc, Par. 1648. f. von Cl. Perrault, mit Anm. Par. 1673. f. verb. ebend. 1684. f. Auszugsweiſe, unter dem Titel: Raiſon d'architecture, extraCte de Vitruve, et autres anc. architecteurs . . . P. 1542. 4. (aus dem Span. eigentlich überſetzt) Epitome ou extrait abrégé des X Liv. d'arch. Toulouſe 1559. 4. Archit. gen. de Vitruve, reduite en abrégé (von Cl. Perrault) P. 1674. 12. Amſt. 1681. 12. Dieſer Ausz. ital. von Carlo Cataneo, Vened. 1711. 8. deutſch, Nürnb. 1757. 8. In das Engliſche, von J. Pricke, Lond. 1669. f. (wahrſcheinlicher Weiſe nur aus dem Franz. des Mauclerc) von W. Newton, Lond. 1771. f. — In das Deutſche von Gualt. Heinr. Rivius, Nürnb. 1548. f. Baſel 1614. f.

Von Schriften der **Neuern** über die Baukunſt ſind mir, und zwar von **Italienern** folgende allgemeine Raiſonnements darüber bekannt: Diſpareri in materia d'architettura . . . con pareri di eccellenti e famoſi architetti che gli riſolvono, di Mart. Baſſi, Breſc. 1572. 4. — L'Idea de' Pittori, Scultori e *Architetti* del Cav. Fed. Zaccaro, Tor. 1607. und in dem 6ten B. der raccolta di Lettere ſulla Pit. ſcult. ed archit. R. 1768. 4. S. 35 u. f. — Dialogo d'architettura fam. di Lod. Corticelli, Bol. 1695. 8. — Saggio ſopra l'architettura von Algarotti, im 2ten B. ſ. 1764 zu Livorno in 8 B. gedr. Werke. Deutſch durch R. E. Raspe, Caſſel 1769. 8. Lettere ſopra l'architettura, von ebend. im 7ten B. ſ. 1781 zu Cremona gedruckten Werke. — Trattato ſopra gli errori degli architetti, ora per la prima volta public. di Teof. Gallazini, Ven. 1767. f. Eine Abhandl. über Baukunſt von Giuſ. Piacenza im 1ten B. ſeiner Ausg. der Werke des Baldinucci, Tur. 1768. 4. — Dell' architettura, Dial. di Erm. Pini, Milano 1770. 4. — Saggio ſopra l'architettura vor des Militia Memorie degli arch. ant. e moderni, R. 1768. 4. und

und Parm. 1781. 8. 2 B. — — Anweiſungen zur Baukunſt, oder doch Werke, welche als ſolche dienen können, ſind folgende von den Italienern geſchrieben: Leon. Bapt. Alberti de re aedificatoria (Lib. X.) Flor. 1485. f. Par. 1512. 4. ital. von Piet. Lauro, Vened. 1546. 8. von Coſ. Bartoli, Flor. 1550. f. verm. nel Monte reale 1565. f. franzöſiſch von Martin, Par. 1553. fol. engliſch (und ital.) von Leoni, Lond. 1726. f. 3 B. — L'architettura di Giamb Caporali, con un commento ſopra Vitruvio, Ven. 1536. f. — L'architettura di Baſt. Serlio in ſieben Büchern (wovon das vierte zuerſt und allein, Ven. 1537. f. das 3te ebend. 1540. f. dann das 1te und 2te, Par. 1545. f ital. und franz. hierauf das fünfte, Par. 1547. f. ital. und franz. das ſechſte Lyon 1551. und das ſiebente erſt nach ſeinem Tode, Frkf. 1575. f. und ital. und lat. erſchien) ſämtlich, Ven. 1584. 4. ebend. 1600. 4 1609 4. Lyon 1619. f. Par. 1645. f. Ven. 1667. f. deutſch Baſel 1609. fol. (Auch Franz Lyſers practiſche Baukunſt, Frankf. 1673. f. iſt nichts anders, als Wort für Wort, das Werk des Serlio, ohne daß L. des Serlio mit einer Sylbe gedächte) holl. (die 5 erſten B.) von Pet. Koek van Alſt, Antw. 1549. f. — L'architettura di Ant. Labacco, con la quale ſi figurano alcune notabili antichità di Roma, R. 1552. f. Ven. 1570. f. — I quattro Libri d'architettura di Piet. Cataneo, Ven. 1554. f. unter dem Titel: Architettura di P. C. verm. mit 4 B. Ven. 1567. f. — I quattro Libri dell'architettura di And. Palladio, Ven. 1570. f. ebend. 1581. 1616. 1642. 1711. 1769. f. Franzöſiſch mit Zuſätzen, durch P. Le Muet, Amſt. 1646. 4. mit ſchönen Holzſchnitten, Par. 1650. f. durch Freart de Chambray, Haag 1726. f. 2 B. auch in dem 2ten B. der Bibliotheque portative d'architecture des Chr. Ant. Jombert, Par. 1764 u. f. 8. befindlich. Engliſch, Lond. 1676. f. engl. und ital. mit den Anmerk. des Inigo Jones, durch Jac. Leoni, Lond. 1715. f. 1742. f. durch Jam. Ware, Lond. 1738. f. und 1755. f. ital. franz. und engl. Lond. 1742. f. 5 B. engliſch durch J. Miller, mit vielen Zuſätzen, Lond. 1759. f. Deutſch durch Georg Andr. Böckler (aber nur die zwey erſten Bücher) Nürnb. 1698. f. — Della architettura di Giov. Ant. Rusconi . . . ſecondo i precetti di Vitruvio, Ven. 1590. f. ebend. 1660. f. (mit 160 ſehr ſchönen Holzſchnitten) — Regoli delli cinque ordine d'architetture, di Jac. Barocio da Vignola, Ven. 1596. fol. Rom. 1602. f. Siena 1625. f. unter dem Titel: Manuale d'architettura, Rom. 1780. f. Spaniſch durch Patr. Cares, Mad. 1630. f. Franzöſiſch durch P. Le Muet, Amſt. 1640. f. durch Ch. Aug. d'Aviler, mit einem Commentar 1694. 4. unter dem Titel: Cours d'architecture qui comprend les regles de Vignole . . : Par. 1720. 4. ebend. 1738 und 1747. 4. avec les figures et les deſcript. de ſes plus beaux batimens, herausgegeben von P. J. Mariette 1760. 4. im 1ten B. der Biblioth. portat. d'architecture, und endlich unter dem Titel: Livre nouveau, ou règles des cinq ordres d'architecture . . : nouvellement revû, corrigé et augmenté par Mr. B. (Blondel) . . . avec pluſieurs morceaux de Michel-Angelo, Vitruve, Manſard et autres célébres arch. Par. 1767. f. mit 104 Kpft. Engliſch durch J. Leek, Lond. 1666. f. durch G. Moxon, Lond. 1673. 8. Deutſch durch Joh. W. Boheim, Nürnb. 1617. f. und nach der franz. Bearbeitung des d'Aviler, mit Anm. verm. durch Leonh. Chr. Sturm, Amſt. 1699. 4. Augsb. 1725. 4. von Joh. Rud. Fäſch, Nürnb. (ohne Jahrsz.) 4. — Nuova ed ultima aggiunta delle Porte d'architettura di Michel-Angelo Buonarotti, Roma 1610. f. (enthält die eigentlichen Grundſätze des M. A. über die Bauung der Thore) — Idea dell' Architettura univerſale di Vic. Scamozzi, diviſa in X libri, Ven. 1615. f. 2 B. (enthält, des Titels ungeachtet, nur ſechs Bücher, und zwar der erſte Band die drey erſten, und der 2te das 6, 7 und 8te) Piaz. 1687. f. Franzöſiſch, Par. 1685. f. (aber nur das

ſechſte

ſechſte B.) unter dem Titel: Oeuvres d'architecture . . . Leyde 1713. fol. (mit Zuſätzen aus der Handſchrift des Scamozzi, und verſtändlicher, als das Original) und im 3ten B. der Bibl. portative d'architecture. Engliſch, durch John Brown, Lond. 1669. 4. Deutſch, unter dem Titel: Speculum architecturae, Nürnb. 1678. f. — Manuale d'architettura . . . di Giov. Branca, Aſcoli 1629. 8. Rom. 1719. 12. — L'architettura . . . di Giuſ. Viola-Zanini, l. II. Pad. 1629. 4. ebend. 1677. 4. — Architettura ruſtica . . . di Oraz. Perrucci, Reggio 1634. f. — Architettura avile . . . di Carlo Ceſ. Oſio, Mil. 1661. f. — Archit. civile ridotta a metodo facile e breve da Conſt. Amicevole, Tor. 1675. f. — L'architettura . . . di Aleſſ. Capra, Bolog. 1672 — 1678. 4. 3 B. — Inſtruttioni architett. . . . di Bern. Leoncini, Roma 1679. 4. — L'architettura civile preparata ſul la Geometria e ridotta alla Proſpettiva . . . di Ferd. (Galli) Bibiena l. II. Parm. 1711. f. — Opera del Cav. Franc. Borromini . . . cioè la chieſa et la fabrica della ſapienza di Roma . . . data in luce da Seb. Giamini, Rom. 1720. f. von ebend. l'oratorio et la fabrica per l'abitazione de' PP. . . . Rom. 1725. f. — Le cinque Ordini dell' architettura civile da Michele Sanmichieli, deſcr. et publ dal C. Aleſſ. Pompei, Ver. 1735. fol. — I tre ordini d'architettura, Dorico, Jonico e Corintio . . . poſti in uſo con un nuovo eſatiſſimo metodo . . . di Neralco, Rom. 1744. f. — Alcune Vedute d'archi trionfali . . . da Giov. B. Piraneſi, Rom. 1748. f. 26 Kpft. — Inſtitutione pratica dell' architettura civile per la decorazione de' publici e privati edifici . . . di Paolo Feder. Bianchi, Mil. 1770. 4. 2 B. — Dell' architettura di Mar. Gioffredo . . . Nap. 1771. f. 2 B. — Inſtituzioni d' architettura civile . . . di Nic. Carletti, Nap. 1772. 4. 2 B. — Principi di architettura civile (von Militia) Einale 1781 u. f. 4. 2 B. (deutſch, Leipzig 1784. 8. 2 B.) — —

Franzöſiſche Schriften, welche die Baukunſt überhaupt angehen: Principes de l'architecture, de la ſculpture, de la peinture et des autres arts qui en dependent . . . par A. Felibien, Par. 1669. 4. ebend. 1690 und 1697. 4. Reſolution des quatre principaux problèmes d'architecture, par Frcs. Blondel, Par. 1673. f. und im 5ten B. der Mem. de l'Acad. des Sciences. — Mem. crit. d'architecture (von Fremin) Par. 1702. 8. — Traité du Beau eſſentiel dans les Arts par Briſeux, Par. 1752. f. (geht hauptſächlich auf die Baukunſt) — Eſſai ſur l'architecture . . . (von Laugier) Par. 1753. 8. ebend. 1756. 8. deutſch, Jena 1756. 8. Frankf. und Leipz. 1758. 8. Obſervat. ſur l'architecture (von ebend.) à la Haye 1765. 12. deutſch, Leipz. 1768. 8. — Remarques ſur quelques livres nouveaux concernant la beauté et le bon gout de l'architecture par Mr. Frezier, Par. 1754. 8. — Examen d'un eſſai ſur l'architecture (des Laugier, von la Font) Par. 1754. 8. — Diſcours ſur l'architecture par Mr. Patte, Par. 1754. 8 — Diſcours ſur la peinture et ſur l'*Architecture*, à Paris 1758. 2 Th. — Eſſai ſur la theorie de l'architecture von Le Roy bey den Ruines des plus beaux monumens de la Grèce... Par. 1758. f. verm. bey der 2ten Ausg. von 1769. f. deutſch, nach der erſten Ausg. in der Bibl. der ſch. Wiſſenſch B. 10. S. 1. B. 11. S. 1. — Ichnographie, ou diſcours ſur les IV Arts d'*Architecture*, Peinture, Sculpture et Gravure . . . par Mr. Herbert, Par. 1767 u. f. 8 5 B. — Memoires ſur les objets les plus importans de l'architecture, par Mr. Patte . . . Par. 1769. 4. — Elemens d'architecture par Panſeron, Par. 1772. 4. — Nouv. Elemens d'architecture, von ebend. Par. 1776. 4. — Le Genie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos ſenſations, par Mr. le Camus de Mézieres . . . Par. 1780. 8. — —

Eigen=

Eigentliche Anweiſungen zur Baukunſt, oder, als als ſolche doch anzuwenden: L'architecture d'Androuet du Cerceau, Par. 1559. fol. ebend. 1576. f. 2 Th. — De l'architecture IX Liv. par Philibert de Lormes, Par. 1561. f. Roh. 1648. f. Par. 1668. f. Traité ſur la manière de bien batir et à peu de fraix, von ebend. Par. 1567 8. — Règle générale d'architecture par le Sr. (Jacq.) de la Broſſe, Par. 1619. f. — L'architecture françoiſe des Baſtimens particuliers par Mr. (Louis) Savot, Par. 1630. 4. avec fig. et notes par Frcs. Blondel, Par. 1673. 8. 1685. 8. — Manière du bâtir pour toutes ſortes de perſonnes par Pierre le Muet, Par. 1623. f. ebend. 1663 und 1681. f. Engl. durch Pricke, Lond. 1668 und 1675. fol. Inventions pour l'art de bien bâtir, von ebendemſ. bey ſeiner Ueberſetzung des Palladio, Amſt. 1646. 4. Par. 1771. 8. — Traité de l'architecture, ſuivant Vitruve, deſſeigné par Mr. J. Mauclerc, Par. 1648. f. engl. 1669. f. — Cours d'architecture enſeigné dans l'Academie françoiſe, par Mr. (Franc.) Blondel, Par. 1675-1683. f. 5 B. — Ordonance des cinq eſpèces de Colonnes, ſelon la methode des anciens, par Mr. (Claude) Perrault, P. 1683. f. — Théatre de l'architecture civile, par Mr. (Charl. Phil.) Dieuſſart, Par. (ohne Jahrsz.) f. deutſch, durch Leonh. Dinzenhofer, Bamb. 1697. f. — Parallèle des cinq Ordres d'architecture par Mr. (Alex. Jean. Bapt.) le Blond, Par. 1710. 4. — Traité d'architecture avec des remarques et des obſervat. tres utiles par Et. le Clerc, Par. 1714. 4. deutſch, Nürnb. 1759. 4. 2 Th. — Nouveau Traité de toute l'architecture, ou l'art de bâtir . . . par Mr. Cordemoi, Par. 1714. 4. — Architecture moderne, ou l'art de bien bâtir pour toutes ſortes de perſonnes, tant pour les maiſons des particuliers que pour les palais, von Ch. Ant. Jombert, Par. 1728. 4. 2 B. ebend. 1764. 4. 2 B. — Nouveau Traité d'architecture contenant les cinq ordres ſuivant les quatres auteurs les plus approuvés, Vignola, Palladio, Phil. de Lorme e Scamozzi . . . par P. Nativelle, Par. 1729. f. 2 B. — Traité d'architecture dans le gout moderne, ou de la diſtribution des maiſons de plaiſance et de la decoration des edifices en général, par Mr. (Jacq. Franc.) Blondel, Par. 1737. 4. 2 B. — L'art de bâtir des maiſons de campagne, où l'on traite de leur diſtribution, de leur conſtruction et de leur decoration, par Mr. (Ch. Ant.) Briſeux, Par. 1743 u. f. 4. 2 B. ebend. 1761. 4. 2 B. — Livre d'architecture de Germ. Boffrand, Par. 1745. f. herausgegeben durch Patte 1753. fol. — Eſſai ſur les Ordres d'architecture par Mr. (Phil. Ern.) Babel, Par. 1747. — Etudes d'architecture de France et d'Italie par Mr. Patte, Par. 1754 u. f. 4. — Recueil elementaire d'architecture . . . par Mr. Neufforge, Par. 1757. f. 12 Th. in 6 Bänden, überh. 906 Bl. — Oeuvr. des gravures d'architecture de Mr. Dumont, Par. 1762-1776. fol. (ſ. auch den Art. Schaubühne.) Oeuvr. d'architecture, contenant differents projets d'edifices publics et particuliers et pluſieurs batimens, conſtruits par Mr. Peyre . . . Par. 1765. fol. — Traité des Ordres d'architecture, par Mr. Potain, Par. 1768. 4. 4 Th. — Traité d'architecture, ou proportions des trois ordres grecs ſur un modele de douze parties, par Jean Antoine, Treves 1768. 4. ebend. 1780. 4. — Les Oeuvr. d'architecture de Conſt. d'Yvry, Par. 1770. f. 2 Th. — Cours d'architecture ou Traité de la decoration, diſtribution et conſtruction des batimens, contenant les leçons données en 1750. . . . par J. J. Blondel . . . et continuées par Patte, Par. 1771 u. f. 8. 12 Th. in 9 Bänden. — Le Vignole moderne, ou Traité elementaire d'architecture, Par. 1772. 4. —

Engliſche Werke über die Baukunſt überhaupt: Lectures on architecture, con-

conſiſting of rules founded upon Harmony and Arithmetical proportion . . . by Rob. Morris, L. 1734. 8. 2 B. 1759. 8. 2 B. — In den Elements of Criticism handelt das XXIV Kap. mit von der Baukunſt — ſo wie das 3te Kap. des 1ten Bandes in der Collection of Etruſc. Greek and Rom. antiq. Napl. 1766. f. — und in den Moral and Litterary Eſſays von Knox, Lond. 1777. 8. ein Abſchnitt. Als Anweiſung zur Baukunſt ſind geſchrieben: Deſcription of the five Orders of Columns, according to the ancient, Lond. 1600. f. — Elements of architecture by Henr. Wotton, Lond. 1620. f. lat. vor dem Vitruvius des Laet, wo ſie 30 Seiten einnehmen. — The architects ſtore houſe, by M. Pricke. Lond. 1674. f. — Plain deſcription of the five Orders of architecture, by Sim. Boosboom, Lond 1679. f. — The Theory and practice of architecture . . . L. 1703. 8. — Sure Guide to builders, or the principles and pratice of architecture, by B. Langley, L. 1726. 4. durch Gadsdown verm. Aufl. 1738. f. — Deſigns in Ornamental architecture, von ebend. L. 1727. 4 1756. 4. — Book of architecture containing deſigns of buildings and ornaments, by Mr. Gibbs, Lond. 1728. f. — Art of ſound building, demonſtrated in Geometrical problems, by W. Halfpenny, Lond. 1729. fol. — The marow of architecture, by W. Halfpenny, Lond. 1729. 4. — Practicable architecture, or ſure Guide to the rules of ſcience, von ebend. Lond. 1730. 8. — The architecture of Mr. Ware, 1738. f. vollſtändiger 1756 und 1767. f. — Select architecture, being regular deſigns of Plans and Elevations, well ſuited to both, Town and Country . . . by Rob. Morris, Lond. 1740. 4. — Architecture improved in a collection of uſeful deſigns from ſlight and graceful receſſes . . . to the Portico, Bath, obſervatory . . . by Rob. Morris, Lond. 1750. 8. — An Eſſay on the Orders of architecture, in which are contained ſome conſiderable alterations in their proportions, ſeveral obſervat. on the propriety of their uſe, and the introduction of a new great order called the Britannic . . . by Pet. de la Roche, L. 1768. f. — Treatiſe on civil architecture by S. Will. Chambers, Lond 1768. f. — Ornamental architecture, conſiſting of original deſigns for plans, elevations, ſections, beginning with the farm houſe, and aſcending to the moſt magnificent Villa by Mr. Crunden, Lond. 1770. 4. — The Carpenter's Treaſure: a Collection of deſigns for Temples . . . in the gothic taſte . . . and ſome ſpecimens of rails in the Chineſe taſte . . . of N. Wallis, Lond. 1773. 8. — The practical builder . . . by W. Paine, Lond. 1773. 4. — Plans, Elevations and ſections of Noblemen and Gentlemen houſes, von ebend. London 1783. fol. — —

Anweiſungen zur Baukunſt von holländiſchen Architecten, Ioh. Vredemans Architectura . . . Antw. 1577. fol. — De aldervermaerſte antique Aedificien ende Regeln of de vyf manieren van Aedificien, Amſterd. 1606. fol. — De allgemene Boukounde van Wilh. Goeree, Amſterd 1681. 8. — De Architektuur Weerken van Pet. Poſt, Leyd. 1715. f. — Nieuwe allgemeene Bouwkunde dor Tieleman van der Horſt, Amſterd. 1739. f. — —

Anweiſungen zur Baukunſt von deutſchen Schriftſtellern: Gualt. Heinr. Rivii der fürnembſten, nothwendigſten, der ganzen Architectur angehörigen mathematiſchen und mechaniſchen Kunſt eygentlicher Bericht, vnd vaſt klare, verſtändliche vnterrichtung zu rechtem verſtandt der lehr Vitruvii, Nürnb. 1547. fol. — Wendel Dieterlin, Architectur . . . Straßb. 1594. f. Nürnb. 1655. fol. — Joh. Blums Antiquitates Architecturae, d. i. ein kunſtreich Buch von allerhand Antiquitäten zum Verſtand der fünf Säulen gehörig, Zürich 1596. f. — Joh. Jac. Evelmanns . . .

Archi-

Architectura civilis, oder bürgerliche Baukunſt, Cöln 1600. f. — Joſ. Furtenbachs Architectura civilis, Ulm 1628. f. Ebend. Architect. univerſ. ebend. 1635. f. Ebend. Kirchengebäu, Augsb. 1649. 4. Ebend. Garten-Palläſtleins-Gebäu, Augsb. 1667. 4. Georg Andr. Böcklers Civil-Architectur, Frankfurt 1663. f. Ebend. Neues und vollkommenes Säulenbuch, ebend. 1684. f. — Joach. von Sandrart Academia Todeſca della architettura, ſcultura e pittura, oder deutſche Academie der edlen Bau-Bild- und Mahlereykünſte, Nürnb. 1675-1679. f. 2 Th. in den beyden erſten Bänden der neuen Ausg. ſ. W. von 1768 u. f. enthalten. — De quinque ordinibus architecturae ... Nic. Goldmann, Lugd. Bat. 1662. f. Prodromus Architecturae Goldmannianae ... von Leonh. Chr. Sturm, Augsb. 1694. fol. ebend. 1714. f. Nic. Goldmanns vollſtändige Anweiſung zur Civilbaukunſt ... verm. von Leonh. Chr. Sturm, Wolfenb. 1696. fol. 2 Th. Leipz. 1708. f. 2 Th. Der auserleſenſte und nach den Regeln der antiken Baukunſt ſowohl, als nach dem heutigen Guſto verneuerte Goldmann ... durch Leonh. Chr. Sturm, Augsb. 1714. fol. 3 B. ebend. 1721. f. 3 B. — Leonh. Chr. Sturms Conſtruction der ſechs Ordnungen zur regulairen Civilbaukunſt, Nürnb. (ohne Jahrszahl) 8. — Dav. Hartmanns bürgerliche Baukunſt, Baſel 1688. f. — Joh. Chr. Seylers Parallelismus der älteſten und berühmteſten Baumeiſter in IX Tabellen ... Leipzig 1696. f. ebend. 1744. f. — Paul Deckers Anleitung zur bürgerlichen Baukunſt, Nürnb. 1704. f. Ebend. Fürſtl. Baumeiſter, Nürnb. 1706. f. 3 Th. — Joh. Vogels moderne Baukunſt, Hamb. 1708. f. ebend. 1726. f. — Joh. Bernh. Fiſchers von Erlachen Entwurf einer Architectur in Abbildung unterſchiedener berühmter Gebäude des Alterthums und fremder Völker, Wien 1721. f. — Joh. Rud. Fäſches Verſuch ... architectoniſcher Werke, Nürnb. 1722-1724. f. 3 Th. — Joh. Jac. Schüblers Unterricht zur Verfertigung der vollſtändigen Säulenordnung ... 1 und 2ter Th. Nürnb. (ohne Jahrsz.) f. Ebend. Fortſetzung des Unterrichts in der vollſtändigen Civilbaukunſt ... Nürnb. 1728. f. Ebend. Huit tables de l'Architecture antique en France ... Nürnb. 1732. f. Ebend. kurzer Entwurf von der 1-5ten Continuation, von den nöthigen Partialbegriffen, welche in der antiquen Geometria elementari durch das nützliche diagramma quadrangulare den ganzen Umfang der Civilbaukunſt vorſtellig machen, Nürnb. 1732-1735. f. Ebend. kurzgefaßte Delineation der proportionirten Säulenordnung, Nürnb. 1741. 4. — Ausführliche Anleitung zur bürgerlichen Baukunſt ... von Joh. Fried. Penther, Augsb. 1744-1748. f. 4 Th. — Joh. Lor. Dan. Suckow erſte Gründe der bürgerlichen Baukunſt, Jena 1751. 4. verm. ebend. 1763. 4. — Aufrichtige Anweiſung zur bürgerlichen Baukunſt von J. G. M. Gotha 1759. 8. 2 Th. — J. G. Angermanns practiſche Civilbaukunſt, Halle 1766. 8. — Joh. B. Izzo Anfangsgründe der bürgerlichen Baukunſt, Wien 1773. 8. — Lukas Vochs ... bürgerliche Baukunſt ... Augsb. 1780-1782. 8. 4 Th. — Die Verbindung und Uebereinanderſtellung der Säulen, oder Anweiſung, wie bey der Baukunſt die fünf Säulenordnungen ... über einander zu ſetzen und zu verbinden ſind, von Sam. Locke, Dresd. 1783. f. — Uebrigens wird von der Architectur, im Allgemeinen, im 2ten B. von Köremons Natur und Kunſt, Leipz. 1770. 8. — im Oreſtrio, B. 2. LVIII. und LIX. S. 244 u. f. und in Chr. Fr. Prangens Entwurf einer Academie der bildenden Künſte, Halle 1778. 8. 2 B. auch von den Grundſätzen und der Geſchichte der Baukunſt gehandelt. — — Mehrere, zur Baukunſt überhaupt gehörige Schriften, werden ſich bey den Artikeln **Perſpectiv**, **Schaubühne**, **Verzierungen** u. d. m. angezeigt finden. — —

Ueber **Urſprung** der Baukunſt: Diſſertation de l'origine de l'architecture in dem Extraord. du Merc. galant vom Jahre 1679. B. 6. S. 266 u. f. — On the Origin of Building ... by Mr. Wood, Lond. 1741. f. mit K. —

Ueber

Ueber Geſchichte der Baukunſt überhaupt: Storia dell' Architettura, nella quale oltre le vite degli architetti ſi eſamino le vicende, i progreſſi, la decadenza, il riſorgimento e la perfezione dell' arte . . . da Giorg. Foſſati 1747. 8. (iſt im Grunde nicht viel mehr, als das, bey dem Art. **Baumeiſter** angeführte Werk des Felibien) — In des P. Monier hiſtoire des arts qui ont du rapport au deſſein, où il eſt traité de leur origine, de leur progrès, de leur chute, et de leur retabliſſement, Par. 1698. 8. und in des Juvenel de Carlencas Eſſai ſur l'hiſtoire des belles lettres, des ſciences et des arts, Lyon 1744. 12. 4 B. (im 23ten Kap. des 2ten Abſchnitts S. 347. Th. 1. d. Ueberſ.) wird ſehr allgemein davon gehandelt — Etwas beſſer iſt, was Saverien in der hiſtoire des progrès de l'eſprit humain . . . Par. 1766. 8. davon ſagt. — Hr. Büſching, in ſ. Entwurf einer Geſchichte der zeichnenden Künſte, Hamb. 1781. 8. berührt S. 195. 252. 349. 421. die Sache nur im Allgemeinen. — Remarques ſur l'état de l'Architecture civile dans les temps d'Homère, von Sallier finden ſich im 13ten B. der hiſt. de l'Academie des Inſcript. — über die Geſchichte der Baukunſt in Griechenland und Rom in Winkelmanns Geſchichte der Kunſt S. 77. 137. 388. 432. der erſten Ausg. zerſtreute Anmerkungen. — Ueber die Geſchichte der Baukunſt in **Frankreich** in des Florent Le Comte Cabinet des ſingularités d'architecture, peinture, ſculpture et gravure, im 1ten Bande S. 1 u. f. ein Aufſatz — und von der Geſchichte der Baukunſt in **England** wird in der Einleitung von W. Chambers Treatiſe on Civil Architecture, ſo wie hin und wieder in den Anecdotes of painting in England, gehandelt. — Zur Geſchichte der Baukunſt in **Deutſchland** können die „Betrachtungen und Einfälle über die Bauart der Privatgebäude in Deutſchland" — die „kritiſchen Anmerkungen, den Zuſtand der Baukunſt in Berlin und Potsdam betreffend, Berlin 1776. 8." — die verſchiedenen Beſchreibungen von Wien, Berlin, Dresden, u. a. m. einige Beyträge liefern. — Zur Geſch. der Baukunſt der **Neuern** überhaupt, der Anh. des 4ten B. der Archit. des Ruggieri, von Neſli, Flor. 1756. f. — S. übrigens den Art. **Baumeiſter**.

Baumeiſter.

Wer den Namen eines guten Baumeiſters in ſeiner ganzen Bedeutung verdienen will, muß nicht nur reich an natürlichen Talenten ſeyn, ſondern auch aus den meiſten Künſten und Wiſſenſchaften viel gelernt haben. Es kann von gutem Nutzen ſeyn, wenn wir die Eigenſchaften des Baumeiſters, die wir in dieſen wenigen Worten anzeigen, etwas umſtändlicher beſchreiben.

Wir fodern zuerſt von dem Baumeiſter eine gründliche und weitläuftige Kenntniß der Sitten und Lebensart der vornehmſten Völker, und desjenigen insbeſondere, unter welchem er lebt. Dieſe hilft ihm zuvoderſt, jedes Gebäude nach dem Stand und der Lebensart des Eigenthümers einzurichten. Jede Claſſe der Menſchen hat ihre eigene Verrichtungen, Bequemlichkeiten und äußerliche Bedürfniſſe, die der Baumeiſter genau kennen und in Ueberlegung ziehen muß, wenn er in der Einrichtung der Gebäude nicht große Fehler begehen will. Die Großen müſſen nicht nur mehr Platz zum Wohnen haben, als der gemeine Bürger; dieſer größere Platz muß anders eingetheilt ſeyn, als der kleinere des andern. In einem Haus, worin viele Bediente ſind, kann und muß vieles anders gemacht werden, als in dem, wo nur einer oder zwey ſind. Dergleichen Umſtände, wodurch die Gebäude verſchiedener Eigenthümer ſich von einander unterſcheiden müſſen, ſind vielerley. Der Baumeiſter muß ſie alle in Erwägung ziehen, wenn er nicht ungereimte Fehler begehen will.

Hiernächſt kann er durch dieſe Kenntniß oft ſolche Einrichtungen machen, die würklich auf den guten Geſchmak und das Gründliche in der Lebensart verſchiedener Stände ihren Einfluß haben. Es iſt gewiß, daß die Menſchen ſehr oft an gewiſſe Vortheile und gute Veranſtaltungen in ihrer Lebensart niemals denken würden, wenn nicht zufällige Gelegenheiten ſie dahin leiteten. Der Baumeiſter, der alles Gründliche und Vernünftige in der Lebensart verſchiedener Völker bemerkt hat, wird in der Angabe ſeiner Gebäude Sachen anbringen, wodurch der Bewohner verleitet wird, gute, von ihm vorher verſäumte, Gewohnheiten nachzumachen.

Dieſe Kenntniß kann der Baumeiſter aber nicht anwenden, wenn es ihm an gründlicher Beurtheilung des Nützlichen, des Anſtändigen und des Geziemenden fehlt. Ohne dieſes wird er, wie ſchon mehrmals geſchehen, den gemeinen Bürger, der reich iſt, verleiten, vieles, das nur den Großen zukommt, auf eine lächerliche Weiſe nachzumachen; oder den Großen in den Zwang des gemeinen Mannes einſchränken wollen. Eine geſunde Beurtheilungskraft des Sittlichen in der Lebensart, iſt demnach eine nothwendige Eigenſchaft des guten Baumeiſters.

Wir fodern drittens von ihm ein gutes Genie, das iſt, eine Leichtigkeit im Erfinden und Anordnen, damit er nicht nur alles, was er zu einem Gebäude für nothwendig hält, geſchikt anbringen, ſondern dieſelben Sachen nach dem perſönlichen Geſchmak der Eigenthümer, nach der beſondern Beſchaffenheit der Oerter, des Platzes und der Zeiten auf verſchiedene Weiſe ausrichten könne. Wenn er für jede Art der Gebäude nur ein oder zwey Modelle hätte, ſo würde er oft ganz ungereimte Dinge machen.

Das gute Genie, mit einer gründlichen Beurtheilung verbunden, muß ihm in den Fällen zu Hülfe kommen, wo mehrere Bedürfniſſe gegen einander ſtreiten. Denn da muß er das Wichtigſte von dem Geringern zu unterſcheiden wiſſen. Er muß Schwierigkeiten durch außerordentliche Mittel heben können. Er muß durch gute Erfindungen ſich glüklich aus Schwierigkeiten heraushelfen.

Ferner iſt ihm ein feiner Geſchmak in allen Arten des Schönen nothwendig, damit er nicht nur das ganze Gebäude ſchön, oder prächtig, oder erhaben ausführen, ſondern jede einzele Schönheit, wodurch die Würkung des Ganzen vermehrt wird, anbringen könne.

Endlich muß er verſchiedene mathematiſche Wiſſenſchaften, das Weſentlichſte aus der Kenntniß der Natur, die Mechanik, und alle ſowol ſchöne als mechaniſche Künſte verſtehen, deren Hülfe er in der Ausführung eines Gebäudes benöthiget iſt. Ohne die Fertigkeit im Rechnen kann er die Eintheilungen, Proportionen, die Menge der Bedürfniſſe zum Bau, die Feſtigkeit der Theile niemals ordentlich beſtimmen. Ohne den mechaniſchen Geiſt wird er vieles ſchlecht angeben, den einen Theil zu ſtark, den andern zu ſchwach machen. Ohne die ſchönen Künſte, inſonderheit die Zeichnung, wird er viele Verzierungen entweder gar verſäumen, oder von ſchlechtem Geſchmak machen. Ohne die Kenntniß mechaniſcher Künſte wird er Sachen angeben, die in der Ausführung entweder unmöglich, oder doch ſehr unvollkommen ſeyn werden. Denn der Baumeiſter iſt faſt immer betrogen, der ſich auf den Geſchmak, den Verſtand, oder die Geſchiklichkeit der Arbeiter verläßt. Er muß ſchlechterdings alles entweder ſelbſt angeben, oder doch in der Ausführung mit einem wachſamen und beſſernden Auge beſorgen.

Ohne

Ohne Kenntniß der Phyſik wird er vieles verſehen, und gegen die Geſundheit der Einwohner, gegen die Dauerhaftigkeit und Feſtigkeit des Gebäudes, gegen die gute Lage in Anſehung der Winde und des Wetters, gegen die ſchnelle Abführung des Rauchs und der Ausdünſtungen, gegen die Bequemlichkeit in Abſicht auf Wärme und Kälte, anſtoßen.

Aus dieſen Betrachtungen laſſen ſich folgende Vorſchriften, die den Baumeiſter in ſeinem Studiren führen ſollen, herleiten. Er muß zuvoderſt durch Erlernung der Hiſtorie und der philoſophiſchen Wiſſenſchaften ſeine Seelenkräfte fleißig üben und ſtärken, auch ſich die nöthige Gründlichkeit und Scharfſinnigkeit verſchaffen. Der künftige Baumeiſter muß ſo gut wie der Dichter von Jugend auf in Künſten und Wiſſenſchaften geübt werden. Nachdem er die allgemeinen Wiſſenſchaften hinlänglich getrieben, muß er ſich insbeſondre in den mathematiſchen Wiſſenſchaften gründlich unterrichten laſſen; ſich auf das Zeichnen legen, welches er ſo treiben muß, als wenn er ein Mahler werden wollte, damit er nicht nur dadurch einen feinen Geſchmak für das Schöne in Figuren und Zierrathen bekomme, ſondern, im Fall es nöthig iſt, dergleichen Sachen auch ſelbſt angeben könne.

Wenn er ſich dieſe vorläufige Wiſſenſchaften und Künſte erworben hat, ſo muß er ſeinen Fleiß vornehmlich auf die Betrachtung der vornehmſten Gebäude richten, welche in den verſchiedenen Ländern von Europa zerſtreut ſind. Zuerſt muß er die verſchiedenen Schriften der vornehmſten Baumeiſter mit großem Fleiß leſen, ſich ihre Regeln bekannt machen, und nach denſelben zeichnen. Hierauf ſchafft er ſich von den Zeichnungen ſchöner Gebäude, Gärten und ganzer Städte an, ſo viel er habhaft werden kann. Dieſe betrachtet er mit einem nachforſchenden Auge, zuerſt nach ihrem ganzen Anſehen, wobey er genau auf die Empfindung, die ſie in ihm erweken, Acht haben muß. Hernach betrachtet er jeden Theil insbeſondre in ſeiner Verhältniß zum Ganzen, in ſeiner Stellung, in ſeiner Figur, in ſeinen Verzierungen und in den Verhältniſſen ſeiner kleinen Theile, mit Zirkel und Maaßſtab in der Hand.

Bey dieſen Unterſuchungen iſt es ſehr weſentlich, daß er beſtändig auf die allgemeinen Grundſätze der Baukunſt zurükſehe, und jeden Theil des Gebäudes gleichſam frage: warum biſt du da? wie erfüllſt du deinen Endzwek? was thuſt du zum Anſehen, zur Feſtigkeit, zur Bequemlichkeit, zur Zierde? thuſt du deiner Beſtimmung vollkommen und auf das beſte genug? Hiebey iſt es überaus nothwendig, daß der Baumeiſter ſich auch durch kein Anſehen verblenden laſſe. Sieht er etwas, davon kein hinlänglicher Grund vorhanden iſt, oder das ſeiner Beſtimmung kein Genügen thut, oder das gar wider nothwendige Regeln, oder doch gegen den Geſchmak ſtreitet, ſo ſoll ihn weder die Ehrfurcht für das Alterthum, noch das Anſehen eines Palladio, noch der allgemeine Gebrauch abhalten, es zu verwerfen, und ſich ſelbſt dafür zu warnen. Die beſten neuen Baumeiſter haben grobe Fehler begangen, und gewiſſe den guten Geſchmak beleidigende Dinge haben faſt überall Vergebung gefunden.

Wenn der Baumeiſter ſich durch Schriften und Zeichnungen eine gute Kenntniß erworben hat, ſo reiſe er, wenn er kann, nach Italien und Frankreich, und verſäume nirgend, die beſten Gebäude ſowol von außen als innen genau zu betrachten; die Ausübung der Regeln darin zu entdeken, und das Gute, das ihm noch nicht bekannt geweſen, daran zu erkennen. Bey dieſen Reiſen muß er

nicht blos einzele Gebäude an ſich betrachten, ſondern ſie im Zuſammenhange mit dem Platz, worauf ſie ſtehen, und in der Verbindung mit andern nach allen Regeln unterſuchen.

Von einem vollkommenen Baumeiſter aber fodern wir nicht blos die Fähigkeit, einzele Gebäude anzugeben. Dies iſt das, was er am leichteſten lernen kann. Er muß ganze Plätze ſchön zu bauen, ganze Städte anzulegen, und denſelben von innen und von außen alle mögliche Bequemlichkeiten und Schönheiten zu geben wiſſen. Dazu gehören Einſichten, die ins Große gehen, und die einen Mann von mehr als gewöhnlichem Genie erfodern. Seine Einſichten müſſen ſich von der gemeinen Hauswirthſchaft der Bürger bis auf die Haushaltung der Großen, ſowol in den Städten als auf dem Lande, von da bis zum Hofhalten der Fürſten, und endlich bis zu dem Großen der Policeywiſſenſchaft ganzer Städte und Länder erſtreken. Nur derjenige, der ſich ſolcher weitläuftigen Kenntniß bewußt iſt, muß ſich unterſtehen, der Baumeiſter eines großen Herrn zu werden.

In der Weitläuftigkeit der Talente und der Kenntniſſe eines vollkommenen Baumeiſters, und in der koſtbaren Art, ſie zu erlangen, liegt ohne Zweifel der Grund, warum er ſeltener, als ein großer Mahler oder ein großer Dichter iſt. Billig ſollte in jedem Staat eine Einrichtung gemacht ſeyn, große Baumeiſter zu ziehen, und dieſer zufolge ſollten aus der Baumeiſterſchule die fähigſten ausgeſucht, und in ihrer Kunſt auf öffentliche Unkoſten ausgebildet werden. Denn jedem Staat iſt daran gelegen, daß eine Anzahl guter und redlicher Baumeiſter geſetzt werde, welche reichlich bezahlt werden. Dagegen müßten ſie verbunden ſeyn, gegen mäßige Erkenntlichkeit jedem Privatmanne in Bauſachen beyzuſtehen, damit er nicht in Gefahr komme, durch den Unverſtand, oder die Gewinnſucht der Arbeitsleute, einen beträchtlichen Verluſt an ſeinem Vermögen zu leiden.

* *

Ein Verzeichniß von griechiſchen und römiſchen Baumeiſtern findet ſich, bey der zweyten Ausgabe des Junius, de pictura Veter. Roter. 1694. fol. —

Lebensbeſchreibungen von Baumeiſtern ſind in folgenden Werken geſammelt worden: Recueil hiſtorique de la vie et des ouvrages des plus célebres Architectes (in 4 Büchern, und bis Ausgang des 14ten Jahrh.) par (Franc.) Felibien, Par. 1687. 4. Amſterd. 1706. 12. deutſch, durch J. P. Marperger, und vermehrt mit einem 5ten Buche, welches Nachrichten von den Baumeiſtern aus dem 15ten, 16ten, 17ten Jahrh. enthält, Hamb. 1711. 12. — Le vite de' più celebri Architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo, precedute da un ſaggio ſopra l'architettura, Roma 1768. 4. (von Militia) unter dem Titel: Memorie degli Architetti antichi e moderni zu Parma 1781. 8. 2 B. das 3te mahl gedruckt; in das Franzöſ. durch Pingeron (1771. 12.) mit Weglaſſung des Verſuches, und Hinzuſetzung der Geſchichte der Architectur in England aus dem Werke des Chambers, und allerhand guten Anmerkungen überſetzt.

Auſſer dieſen, liefern Lebensbeſchreibungen von Architecten aller Zeit, und aller Völker und Nachrichten von ihren Werken, das Abecedario pittorico, o ſia ſerie degli uomini i più illuſtri in pittura, ſcultura ed architettura, da fra Pellegr. Antonio Orlandi, Bologna 1704. 4. neu gedruckt, unter dem Titel: Supplemento alla ſerie dei Trecento elogi e ritratti degli uomini illuſtri... Fir. 1776. 4. 2 Th. (aber höchſt ſeicht, und verwirrt) — Vite de' pittori, ſcultori ed *Architetti moderni* . . . da Lione Paſcoli, Rom. 1730-1736. 4. 2 B. (aber mit ſehr verſtümmelten Nahmen der Ausländer)

der) — Allgemeines Künſtlerlexicon ... (von J. R. Füeßli, Zürich 1763-1767. 4. N. Aufl. 1779. f. — — Von italieniſchen Baumeiſtern, und ausführlicher, die Vite de' più eccellenti *Architetti*, pittori e ſcultori Italiani da Cimabue inſino al 1550 ... da G. Vaſari, Fir. 1550. 4. 2 B. verm. bis zum Jahre 1567. ebend. 1568. 4. 3 B. (m. K.) N. Auflage, Livorno und Florenz 1767-1772. 4. 7 B. — Vite de' Pittori, Scultori ed *Architetti* le quali ſeguitano quelli di Giorg. Vaſari, inſino al 1642 ... da Giov. Baglioni, Rom. 1642. 4. Nap. 1735. 4. — Raccolta de' Pittori, Scultori ed *Architetti* Modeneſi, di D. L. Vedriani, Mod. 1662. 4. — Le Vite de' pittori, de' ſcultori e degli *Architetti* moderni .. da I. P. Bellori, Rom. 1672. 4. ebend. 1728. 4. — Vite de' pittori, ſcultori ed *Architetti* Genoveſi ... da Raf. Soprani, Gen. 1674. 4. verm. von C. Giuſ. Ratti, ebend. 1768. 4. 2 B. — Notizie da Profeſſori del Diſegno da Cimabue in qua (bis 1670) dove ſi moſtra, come e perche la pittura, la ſcultura e l' *Architettura* ... ſi ſono ridotte all' antica lor perfezione ... di Fil. Baldinucci, Fir. 1681-1728. 4. 6 B. mit Anm. von Dan. Mar. Manni, Flor. 1765-1772. 4. 13 B. mit Abhandl. und Zuſ. von Giuſ. Piacenza, Turin 1767 u. f. 4. 8 B. — Le Vite de' Pittori, Scultori ed *Architetti* Veroneſi ... del Sign. Fr. Bart. C. dal Pozzo, Ver. 1718. 4. — Vite de' Pittori, Scultori ed *Architetti Perugini* ... da Lione Paſcoli, Rom. 1732. 4. — Vite de' Pittori, Scultori ed *Architetti Napoletani* ... di Bern. Domenici, Nap. 1742. 4. 3 B. — Raccolta di lettere ſulla Pittura, Scultura ed *Architettura*, ſcritte da' più celebri perſonaggi che in dette arti fiorirono dal ſec. XV al XVII. R. 1754-1773. 4. 7 B. — Serie degli uomini i più illuſtri nella Pittura, Scultura ed *Architettura* con i loro elogi e ritratti inciſi in rame ... Fir. 1769-1775. 4. 12 Th. — Vite de' Pittori, Scultori ed *Architetti* che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673. di Giov. Bat. Paſſeri, Roma 1772. 4. — Vite de' più celebri *Architetti* e Scultori *Veneziani*, che fiorirono nel ſecolo decimoſeſto ... da T. Temanza, Ven. 1778. 4. — — Von deutſchen Baumeiſtern finden ſich, zerſtreute Nachrichten, in G. W. Knorrs allgemeiner Künſtlerhiſtorie ... Nürnb. 1759. 4. — Nachrichten von Künſtlern und Kunſtſachen, Leipz. 1768-1769. 8. 2 B. — in der Bibl. der ſchönen Wiſſenſch. und der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſ. — von ſächſiſchen Baumeiſtern in dem Magazin der ſächſ. Geſchichte, Dresden 1784. 8. S. 63 u. f. und an andern Orten mehr. — —

Die berühmteſten Baumeiſter der Neuern ſind: Buchetto, oder Buſchetto (griechiſchiſcher Abkunft, Erbauer der Kirche zu Piſa 1016) Arnolfo di Lapo oder di Cambio (von deutſcher Abkunft, und ſelbſt nach dem Zeugniß des Vaſari I. 244 u. f. n. Ausg. der Wiederherſteller der guten Baukunſt in Italien, und mithin in Europa † 1300) Giov. Piſano († 1320) Erwin von Steinbach († 1318) Johann von Steinbach († 1339) Fil. Calendario (1355) Andr. Orgagna (einer der erſten, der die cirkelförmigen Bogen ſtatt der ſcharfen Winkel einführte † 1389) Joh. Amelius (1422) Fil. Bruneleschi (der erſte, welcher ſich dem herrſchenden gothiſchen Geſchmack mit Macht entgegen ſtellte, und die berühmte Kuppel der Kirche Maria del Fiore zu Florenz erbauete † 1444) Giul. da Majano († 1457) Michellozzo Michele (der erſte, welcher, bey Palläſten, Pracht, Reichthum glücklicher Verzierungen und innre Bequemlichkeit angebracht hat 1460) Leo Bapt. Albertt († 1472) Franc. di Giorgio Martini (1480) Donat. Bramante Lazzari (ſetzte fort, was Bruneleschi, zur Vervollkommnung der Baukunſt, angefangen hatte; war, unter mehrern, der erſte, der die verſchiedenen Glieder der Architectur auf die glücklichſte Art in Harmonie zu bringen wußte, † 1514) Giov. Franc. Mormanda († 1522) Andr. Conducci (Erfinder vieler glücklicher Maſchinen zur Bewegung großer Laſten, † 1529)

Andr. Riccio Brioſco (†1532) Balth. Peruzzi (führte die antiken, ganz aus der Mode gekommenen Verzierungen in der Baukunſt wieder ein; †1536) Seb. Serlio (†1540) Lorenz Lotto, Lorenzetto gen. (war der erſte, welcher übrig gebliebene Trümmer alter röm. Gebäude bey Erbauung neuer glücklich anbrachte; †1541) Ant. Giamberti (†1546) Giov. Bat. Bertano (1550) Ant. Labacco (1552) Michele San Michele (†1559) Anton del Ponte (1560) Alonſo Berruginete (brachte aus Italien den guten Geſchmack in der Baukunſt nach Spanien; †1561) Michel Angelo **Buonarotti** (†1564) Piet. Cataneo (1567) Juan Bat. Monnegro (gab den Bau des Eſcurial an; †1567) Ferd. Manlio (†1570) Jac. Tatti, Sanſorino gen. (†1570) Jean Goujeon (†1572) Giac. Barozzio da Vignola (†1573) Galeato Aleſſi (†1573) Philibert de Lorme (hat das mehrſte beygetragen, den gothiſchen Geſchmack in der Baukunſt aus Frankreich zu verbannen; †1577) Pierre Leſcot (†1578) Andr. Palladio (†1580) Jac. della Porta (1580) Vinc. Scamozzi (†1582) Louis de Foix (die Franzoſen hätten dieſen ihren Baumeiſter gern zum Erbauer des Eſcurial gemacht; allein es hat ihnen nicht glücken wollen; †1590) Bapt. Ammanati (†1592) Vinc. Seregno (†1594) Juan de Herrera (Vollender des Eſcurials; †1597) Dion. Boldo (†1604) Domenico Fontana (†1607) Aleſſ. Vittoria (†1608) Jacq. de la Broſſe (1610) Jacq. Androuet du Cerceau (1611) Onor. Lunghi (†1619) Carlo Maderno (†1620) Clem. Metezeau (1630) Cornel. Danckerts (ſoll die Manier, ſteinerne Brücken, ohne Hemmung des Waſſers zu erbauen, erfunden haben; †1634) Elias Holl (1636) Jacq. la Mercier (1640) Dom. Zampieri, Dominichino gen. (†1641) Jac. Aicardo (†1650) Inigo Jones (machte in England die erſten Verſuche, den guten, alten Geſchmack in der Baukunſt einzuführen; †1652) Jac. van Campen, H. von Rambroek (†1657) Baccio Bianchi (†1657) Franc. Manſard (†1666) Franc. Borromini (†1667) Pierre le Muet (†1669) Balth. Langhena (†1670) Louis le Vau (†1670) Nicod. Teßin (führte in Schweden den guten Geſchmack in der Baukunſt ein; †1674) Nehring (1680) Giov. Lor. Bernini (†1680) Lud. Bernini (†1682) Franc. Blondel (†1686) C. Perrault (†1688) Ant. le Pautre (†1691) Carlo Rainaldi (†1691) Giov. Jac. Monti (†1692) Gibv. Ant. de' Roſſi (†1695) Franc. d'Orbay (†1697) Giuſ. Sardi (†1699) Chr. Aug. d'Aviler (†1700) Paſq. de l'Isle (1700) Will. Bruce (1701) Wyne (1705) Jul. Manſard Hardouin (†1708) Andr. v. Schlüter (1710) Carlo Fontana (†1714) Leonh. Chriſt. Sturm (†1719) Joh. Bern. Fiſcher von Erlachen (†1724) Chrſtph. Wreen (†1723) Jean Aubert (†1725) Joh. Fried. Coſander, Freyh. von Göthe (†1729) Lor. Aug. Balke (1730) de la Maire (1730) Thom. Ripley (1730) Colin Campbell (1734) Rob. de Cotte (†1735) Guillot Aubry (1737) Aleſſ. Galilei (†1737) Franc. Galli, Bibiena gen. (†1739) Andr. Ambroſini (1740) Aſſurance (1740) Le Roux (†1740) Egid. Mar. Oppenort (†1742) Jahn van Bott (†1745) Jac. Leoni (†1746) Will. Kent (†1748) Alex. Jean Bapt. Le Blond (†1749) Paol. Amalo (1750) Nic. Zabaglia (†1750) Jacq. Souflot (1750) Mouret (1751) Nic. d'Ulin (†1751) C. Freyh. v. Haerlemann (†1753) Hans Georg Freyh. von Knobelsdorf (†1753) Germ. Boffrand (†1754) Jam. Gibbs (†1754) Jean Chr. Garn. d'Isle (†1755) Conte d'Alfieri (1760) Joh. Gottfr. Büring (1760) Lor. v. Thura (†1760) Edm. Bouchardon (†1762) Giov. Nic. Servandoni (†1766) Jean Antoine (1768) Ch. Louis Cleriſſeau (1770) Lud. Vanvitelli (†1773) Jacq. Franc. Blondel (†1774) Nic. Anſimoni — Gaſp. Melchiori — Mar. Gioſfredo — Le Roy — Patte — Jam. Adams — Robert Adams — Jam. Paine — William Paine — Thomas — Abr. Swan — Friedr. Auguſt Krubſacius. — —

Bauſtellung.

Man hat bey Anlegung eines Gebäudes verſchiedenes, ſowol in Anſehung des Ortes oder Platzes, worauf daſſelbe ſtehen ſoll, als der Richtung gegen die Himmelsgegenden, die man ihm geben will, in Ueberlegung zu nehmen.

Bey der Wahl des Platzes iſt ſowol auf die Feſtigkeit des Grundes, als auf die geſunde und bequeme Lage zu ſehen. Ungeſund iſt die Lage an Orten, die an ſich niedrig und feuchte, auch an ſolchen, die zu eingeſchloſſen ſind, und die von Winden nicht können beſtrichen werden. Eine allzuhohe Lage führt die Unbequemlichkeit mit ſich, daß das Gebäude dem Wind und Wetter allzuſehr ausgeſetzt wird. Eine mittelmäßige Höhe und trokene Lage iſt die geſundeſte und angenehmſte. Vornehmlich iſt auf einen guten Abfluß aller Unreinigkeiten wol zu ſehen. Landhäuſer ſollen, wo möglich, nicht auf ebenen und von Bäumen entblößten Feldern angelegt werden; denn die Kunſt kann den Abgang der Mannigfaltigkeit, des Schattens, der kühlenden Gewäſſer, niemals hinlänglich erſetzen. Auch iſt bey Landhäuſern auf die Fruchtbarkeit des Bodens hauptſächlich zu ſehen, damit die Gärten und Büſche, die allemal bey einem ſolchen Hauſe ſeyn müſſen, zur gehörigen Schönheit kommen können.

In Städten iſt bey großen öffentlichen Gebäuden die Wahl des Orts wichtig. Sie ſollen auf freyen und großen Plätzen ſtehen, wo man ſie überſehen kann, und wo der Zugang von allen Seiten leicht wird. Rathhäuſer und ſolche Gebäude, wo jede Claſſe des Volks tägliche Geſchäffte hat, ſollen, ſo viel möglich, in der Mitte der Städte geſetzt werden.

Ein großer Theil der Bequemlichkeit, beſonders in freyſtehenden Gebäuden, hängt von der Stellung derſelben gegen die Himmelsgegenden ab. Hauptſeiten, an denen die vornehmſten Zimmer ſind, müſſen, ſo viel möglich iſt, vor Winden und einſchlagenden Regen abgewendet, auch vor der großen Sonnenhitze verwahrt ſeyn. In unſern nördlichen Gegenden iſt die Nordweſtgegend die, daher die heftigſten Winde kommen, und die den ſtärkſten Schlagregen ausgeſetzt ſind. Ein Haus, deſſen Hauptſeite nach dieſer Gegend gewendet iſt, hat hier zu Lande die ſchlechteſte Stellung.

Ein guter Baumeiſter muß alles, was zu der Lage und Stellung gehört, nach der Lebensart, wo er lebt, wol überlegen, damit er jeden Fehler in der Bauſtellung vermeide, welches um ſo viel wichtiger iſt, weil ſie nicht mehr zu verbeſſern ſind.

Bebung.

(Muſik.)

Die Bebung eines Tones iſt eine überaus ſchnelle Abwechslung der Höhe und Tiefe, wie auch der Stärke und Schwäche deſſelben, während ſeiner Dauer, wodurch er, ohne ſein Verhältniß gegen andre zu verlieren, etwas mannigfaltiges bekommt. Daß ein Ton derſelbe bleibe, wenn er in ſeiner Dauer oder Aushaltung wechſelsweiſe etwas ſtärker oder ſchwächer wird, iſt eine bekannte Sache. Daß er aber auch eine ähnliche Abwechslung der Höhe und Tiefe leiden könne, ohne ſeine Natur zu verändern, möchte zweifelhaft ſcheinen. Wenn man aber bedenkt, daß ein Intervall, z. E. eine Quinte um ein merkliches von dem reinen Verhältniß 2 : 3 abweichen, und dennoch die Stelle einer reinen Quinte vertreten könne: ſo wird man auch leicht begreifen, daß jeder Ton, ohne ſeinen Namen zu verlieren, etwas höher und tiefer werden könne; zumal

wenn dieſe Abwechslung ſo ſchnell geſchieht, daß man ſeine reine vollkommene Höhe nie aus dem Gehör verliert.

Bey der Bebung der Töne wechſelt das ſtärkere und ſchwächere, das höhere und tiefere mit ſolcher Schnelligkeit ab, daß die Abwechslung ſelbſt nicht deutlich wird; und dieſes giebt dem Tone etwas ſanftes, und gleichſam wellenförmiges. Der bebende Ton iſt von dem mit der größten Genauigkeit in einerley Höhe und Stärke fortdaurenden eben ſo unterſchieden, wie ein ſanfter Umriß im Gemählde von einem harten, der nach dem Lineal oder mit dem Zirkel gezogen wäre. Wie in der Mahlerey ſolche Umriſſe der ganzen Vorſtellung eine Härtigkeit geben, ſanfte und beynahe ungewiß ſcheinende aber alles weich und natürlich machen, ſo iſt es auch in dem Geſange. Jeder etwas anhaltende Ton wird ſteif und hart, wenn ihm nicht die Bebung ein ſanfteres Weſen giebt. Dieſes iſt eine der Urſachen, warum eine Melodie auf einem Clavier, deſſen Sayten durch Federn geſchnellt werden, niemal ſo ſanft kann geſpielt werden, als auf der Violin oder auf der Flöte, welche den Tönen die Bebung geben kann.

Die menſchliche Stimme hat den Vorzug, den ſie ſo offenbar vor allen andern Inſtrumenten hat, großentheils den ſanften Bebungen zu danken, die ſie allen anhaltenden Tönen giebt. Es iſt ein weſentliches Stük des guten Singens und Spielens, daß man lerne jeden Ton mit ſolcher Bebung aushalten. Im Singen iſt es am leichteſten, weil die Natur ſelbſt die Werkzeuge der Stimme ſo gebildet hat, daß ſie bey keinem anhaltenden Ton in derſelben ſteifen Spannung bleiben. Auf Inſtrumenten aber erfodert die Bebung weit mehr Kunſt. Am leichteſten ſcheint ſie auf der Violin durch das ſchnelle hin und her wälzen des die Sayte niederdrükenden Fingers erhalten zu werden.

Begeiſterung.

(Schöne Künſte.)

Alle Künſtler von einigem Genie verſichern, daß ſie bisweilen eine auſſerordentliche Würkſamkeit der Seele fühlen, bey welcher die Arbeit ungemein leicht wird; da die Vorſtellungen ſich ohne große Beſtrebung entwikeln, und die beſten Gedanken mit ſolchem Ueberfluß zuſtröhmen, als wenn ſie von einer höhern Kraft eingegeben würden. Dieſes iſt ohne Zweifel das, was man die Begeiſterung nennt. Befindet ſich ein Künſtler in dieſem Zuſtande, ſo erſcheinet ihm ſein Gegenſtand in einem ungewöhnlichen Lichte; ſein Genie, wie von einer göttlichen Kraft geleitet, erfindet ohne Mühe, und gelangt ohne Arbeit zum beſten Ausdruk deſſen, was es erfunden; dem begeiſterten Dichter ſtröhmen die fürtrefflichſten Gedanken und Vorſtellungen ungeſucht zu; der Redner urtheilt mit der größten Gründlichkeit, fühlt mit der höchſten Lebhaftigkeit, und die Worte zum ſtärkſten und lebhafteſten Ausdruk werden ihm auf die Zunge gelegt. Der begeiſterte Mahler findet das Bild, das er geſucht hat, vor ſeine Stirne gemahlt, und in der größten Kraft, er darf nur nachzeichnen; ſelbſt ſeine Hand ſcheinet von einer außerordentlichen Kunſt geleitet, und mit jeder Bewegung der Finger bekömmt das Werk einen neuen Grad des Lebens.

Was ſoll man aus einer ſo ſonderbaren Erſcheinung machen, die dem Philoſophen in ihrem Urſprung, und dem Künſtler in ihrer Würkung ſo ſehr wichtig iſt? Woher kömmt dieſe außerordentliche Würkſamkeit der Seele, und wie kann ſie ſo glükliche Würkungen haben?

Dieſe

Dieſe erhöhete Würkſamkeit zeiget ſich entweder in den Begehrungskräften, oder in den Vorſtellungskräften der Seele, in jeden mit beſonderm Erfolg. In jenen durch andächtige, oder politiſche, oder zärtliche, oder wollüſtige Schwärmereyen; in dieſen durch erhöhte Fähigkeiten des Genies, durch Reichthum, Gründlichkeit, Stärke und Glanz der Vorſtellungen und Gedanken. Alſo iſt die Begeiſterung von doppelter Art: die eine würkt vorzüglich auf die Empfindung, die andre auf die Vorſtellung.

Beyde haben ihren Urſprung in einem lebhaften Eindruk, den ein Gegenſtand von beſondrer äſthetiſcher Kraft in der Seele macht. Iſt dieſer Gegenſtand undeutlich, daß die Vorſtellungskraft wenig darin entwikeln kann; iſt das Gefühl ſeiner Würkung lebhafter, als die Kenntniß ſeiner Beſchaffenheit, von welcher Art die Gegenſtände der gemeinſten Leidenſchaften ſind: ſo wird alle Aufmerkſamkeit auf die Empfindung gerichtet, die ganze Kraft der Seele vereiniget ſich zu dem lebhafteſten Gefühl. Zeiget ſich aber der Gegenſtand, der den ſtarken Eindruk gemacht hat, in einer hellen Geſtalt, die der Geiſt in ihren mannigfaltigen Theilen überſehen kann, ſo wird mit der Empfindung auch die Vorſtellungskraft gereizt, und mit Gewalt auf den Gegenſtand geheftet; Verſtand und Einbildungskraft beſtreben ſich, denſelben völlig und mit der größten Deutlichkeit und Lebhaftigkeit zu faſſen. Im erſten Fall entſteht der Enthuſiasmus des Herzens; im andern Falle die Begeiſterung des Genies. Beyde verdienen, etwas umſtändlicher in ihrer Natur und in ihren Würkungen betrachtet zu werden.

Der Enthuſiasmus des Herzens, oder die erhitzte Würkſamkeit der Seele, die ſich hauptſächlich in Empfindungen äußert, wird von wichtigen Gegenſtänden erwekt, in denen wir nichts deutlich ſehen, bey denen die Vorſtellungskraft nichts zu thun findet, wo die Aufmerkſamkeit von dem Gegenſtand ſelbſt abgezogen, und auf das, was die Seele fühlt, auf ihr eigenes Beſtreben gerichtet wird.*) Dabey verliert der Geiſt den Gegenſtand aus dem Geſichte, und fühlt deſto lebhafter ſeine Würkung. Alsdenn wird die Seele ganz Gefühl; ſie ſieht nichts mehr als außer ſich, ſondern alles in ihr ſelbſt. Alle Vorſtellungen von Dingen, die außer ihr ſind, fallen ins Dunkele; ſie ſinkt in einen Traum, der die Würkungen des Verſtandes größtentheils hemmet, die Empfindung aber deſto lebhafter macht. In dieſem Zuſtand iſt ſie weder einer genauen Ueberlegung noch eines richtigen Urtheils fähig; deſto freyer und lebhafter aber äußern ſich die Neigungen, und deſto ungebundener entwikeln ſich alle Triebfedern der Begehrungskräfte.

Da die Vorſtellungskraft nun nicht mehr vermögend iſt, das würklich vorhandene von dem blos eingebildeten zu unterſcheiden, ſo erſcheinet das blos mögliche als würklich; ſelbſt das Unmögliche wird möglich; der Zuſammenhang der Dinge wird nicht mehr durch das Urtheil, ſondern nach der Empfindung geſchätzt; das Abweſende wird gegenwärtig, und das Zukünftige iſt ſchon itzt würklich. Was jemals mit einiger Beziehung auf die gegenwärtige Em-

*) Man kann hierüber den Artikel, Empfindung, nachſehen. Ausführlicher aber iſt dieſe Materie in einem Aufſatz abgehandelt worden, der ſich in den Memoires der Königl. Preuß. Academie der Wiſſenſchaften für das Jahr 1764, unter dieſem Titel befindet: Obſervations ſur les divers états, où l'ame ſe trouve en exerçant ſes facultés primitives, celle d'appercevoir et celle de ſentir.

pfindung in der Seele gelegen, kömmt itzt wieder hervor.

In dieſer Art der Begeiſterung liegt nichts klar in der Seele, als die Empfindung, und alles was eine nahe oder entfernte Beziehung darauf hat. Daher entſteht die ungemeine Leichtigkeit, das, was in der Empfindung liegt, auszudrüken; die Lebhaftigkeit und Stärke des Ausdruks; die ſüße Schwatzhaftigkeit in zärtlichen Affekten; der wilde, erſtaunliche, oder herzrührende Ausdruk in heftigen Leidenſchaften; die große Mannigfaltigkeit lieblicher oder ſtarker Bilder; die vielfältigen Schattirungen der Empfindung; die ſeltſamen und träumeriſchen Verbindungen der Gegenſtände; der, jeder Empfindung ſo genau angemeſſene, Ton, und alles, was ſonſten in dieſer Art der Begeiſterung ſich offenbaret.

Dichter, die in dieſem Zuſtand ihre Empfindungen äußern wollen, ergreifen die Leyer, und ſingen Hymnen, Oden oder Elegien. Nirgend ſieht man alle dieſe Würkungen lebhafter, als in den Oden und Elegien der Propheten des jüdiſchen Volks.

Dieſer Zuſtand hat ſeine verſchiedenen Grade und mancherley Schattirung, ſowol nach der Stärke und Art der Empfindung, als nach der Gemüthsart der fühlenden Perſon. Bisweilen zeiget ſich die Empfindung mit der Gewalt eines wütenden Feuers oder eines alles fortreißenden Strohms; der Dichter fühlt ſich von einer höhern Macht fortgeriſſen, wie Horaz, wenn er ausruft:

> Quo me Bache rapis tui
> Plenum? — —

In dieſer Begeiſterung reißt er auch uns gewaltig mit ſich fort, ſetzt uns in Erſtaunen, oder in Schreken, oder in ausgelaſſene Freude. Andremale iſt ſie ein ſanft ſchmelzendes Feuer, das die ganze Seele in Wolluſt oder Zärtlichkeit zerfließen macht. Alsdenn fließen die Worte, wie ein ſanfter Strohm, aber mit einem Ueberfluß von Gedanken und Vorſtellungen. Daher entſtehen die Oden und Elegien der ſanftern Gattung, die den Leſer mit Zärtlichkeit, oder leichtem Vergnügen, oder ſüßer Traurigkeit erfüllen.

Fällt dieſe Begeiſterung auf eine Seele, die in ihrem ordentlichen Zuſtand eine geſunde Urtheilskraft und wolgeordnete Empfindungen beſitzt: ſo bleibet auch ihren Schwärmereyen etwas von dem Gepräge einer ordentlichen Natur übrig; befällt ſie aber Menſchen von geringem Verſtand und von unordentlichen Leidenſchaften: ſo können ihre Würkungen nicht anders, als abentheuerlich und voll Narrheit ſeyn.

Es iſt nicht ſchwer zu beſtimmen, durch was für Gegenſtände und in was für Umſtänden dieſe Art des Enthuſiasmus entſtehe. Man kennt die gewöhnlichen Veranlaſſungen ſtarker Leidenſchaften, der Freude, der Traurigkeit, der Zärtlichkeit, der Ehrbegierde. Erſcheinet ein leidenſchaftlicher Gegenſtand in einem hellen Lichte, und rührt er ein Gemüthe, das ſchon für ſich zu der Leidenſchaft, worauf er ſich bezieht, geneigt iſt: ſo entſteht plötzlich die erhöhete Würkſamkeit, die der Grund des Enthuſiasmus iſt. Bey reizbaren Seelen, die gewiſſe Empfindungen, von welcher Art ſie ſeyn, oft und bey mancherley Gelegenheiten gehabt haben, werden ſelbige bisweilen von einer gering ſcheinenden Urſache mit großer Lebhaftigkeit wieder rege. Wer lange unter dem Druk einer Widerwärtigkeit geſeufzet, und ſelbigen von vielen Seiten her empfunden hat; wer lange in Traurigkeit über einen ſchmerzhaften Verluſt vertieft geweſen; wer Empfindungen, von welcher Art ſie ſeyn, lange in ſeinem Herzen genährt hat: der erfährt

fährt den vollen Ausbruch derſelben, als einen plötzlichen Sturm, ſobald eine auch blos zufällige Gelegenheit nur eine einzige dahin gehörige Vorſtellung recht klar macht. Wie ein einziger Funken ſchnell einen großen Brand erregt, wenn die Materien vorher erhitzt geweſen; ſo kann die geringſte Vorſtellung von einer gewiſſen Lebhaftigkeit eine Menge in der Seele liegender Empfindungen plötzlich aufweken. Auf dieſe Art wird auch bey Dichtern, die Empfindungen von gewiſſer Art lange in ihrem Buſen genährt haben, der volle Enthuſiasmus erwekt, ſo bald ein damit verbundener Gegenſtand, durch welche Veranlaſſung es ſeyn mag, in einem ſehr lebhaften Licht erſcheinet. Horaz ſieht ſeinen Freund, Virgil, in ein Schiff ſteigen, und wünſcht ihm eine glükliche Reiſe. Auf einmal fällt ihm dabey die Gefahr einer ſolchen Reiſe ein; die Zärtlichkeit für ſeinen Freund ſetzt ihn in Schreken; er verwünſcht die Erfindung ſolcher verwegenen Reiſen, und nun wacht plötzlich in ihm alles auf, was er jemals über die Verwegenheit der Menſchen gedacht oder empfunden hat. So iſt der Enthuſiasmus der bekannten Ode an den Virgil entſtanden.*)

Die andre Art der Begeiſterung äußert ähnliche Erſcheinungen in der Vorſtellungskraft. Sie hat ihren Grund in einem ſtarken Reiz, der dieſe Kraft ſchnell angreift. Sie kann von der Größe, dem Reichthum, oder der Schönheit des Gegenſtandes entſtehen. Soll dieſer vorzüglich auf den Geiſt, und nicht blos auf die Empfindung, würken, ſo muß er eine deutliche Entwiklung zulaſſen. Die Vorſtellungskraft muß das Mannigfaltige darin erbliken, und davon gereizt werden, alles in größerer Klarheit zu ſehen. Daraus entſtehet eine außerordentliche Anſtrengung aller Kräfte, und, wenn es erlaubt iſt ſich ſo auszudrüken, eine vermehrte Elaſticität der Seele, die nun groß genug zu ſeyn wünſchet, einen ſolchen Gegenſtand völlig zu faſſen. Der Geiſt rafft alle ſeine Kräfte zuſammen, ruft ſie von allen andern Gegenſtänden ab, und beſtrebt ſich nur deutlich zu ſehen. Dieſen Zuſtand beſchreibt einer unſrer größten Philoſophen in folgenden Worten: Pſychologis patet in tali impetu totam quidem animam vires ſuas intendere, maxime tamen facultates inferiores, ita ut omnis quaſi fundus animae ſurgat nonnihil altius et majus aliquid ſpiret, pronusque ſuppeditet, quorum obliti, quae non experti, quae praevidere non poſſe nobis ipſis, multo magis aliis, videbamur.*)

Niemand hat die Tiefen der menſchlichen Seele hinlänglich ergründet, um dieſes völlig zu erklären. Doch verdient das Wenige, was die Beobachtung hierüber an die Hand giebt, genau erwogen zu werden.

Aus der Theorie der Empfindungen läßt ſich begreifen, wie gewiſſe Gegenſtände eine Begierde erweken, ſie ganz zu faſſen und zu entwikeln, und wie die Aufmerkſamkeit, durch ein anhaltendes Beſtreben, vorzüglich darauf gerichtet werde. Man weiß auch, daß nicht nur die innerliche Beſchaffenheit einer Sache, ſondern auch blos zufällig damit verbundene Vortheile, dergleichen Ehr und Ruhm ſind, große Kraft haben, die Würkſamkeit der Seele ganz auf ſolche Gegenſtände zu heften.

Hat der Geiſt einmal eine ſolche beſtimmte, durch anhaltende Kraft unterſtützte, Richtung bekommen, ſo iſt ſein Beſtreben nicht nur ſtark, ſondern auch anhaltend. Der gefaßte Gegenſtand ſchwebt ihm unaufhörlich vor

*) Lib. I. Od. 3.

*) Aeſthetica, §. 80.

vor Augen; alle andre Vorſtellungen werden nur in der Beziehung auf denſelben erwogen. So wie der Geizige in allem, was ſeine Sinnen rühret, nichts als den Geldwerth, der Ruhmſüchtige nichts, als was ſeiner Eitelkeit ſchmeichelt, gewahr wird: ſo ſieht der Künſtler, den ein Gegenſtand ſtark gereizt hat, in der ganzen Natur nichts, als in Beziehung auf denſelben; nichts entgeht ihm, was er zu merken und zu faſſen, nach ſeinem Genie, vermögend iſt. Daß er den Gegenſtand von allen möglichen Seiten und in allen möglichen Beziehungen ſieht, iſt ſehr natürlich. Wie eine völlige Gleichgültigkeit gegen eine Sache alle Aufmerkſamkeit auf dieſelbe benimmt, daß auch das offenbareſte darin unbemerkt bleibet; ſo wird auf der andern Seite durch das Intereſſe das Auge ſo geſchärft, daß man auch das unmerklichſte gewahr wird.

Nun iſt es eine aus der Erfahrung bekannte, wiewol ſchwer zu erklärende Sache, daß die Gedanken und Vorſtellungen, die durch anhaltende Betrachtung eines Gegenſtandes entſtehen, ſie ſeyen klar oder dunkel, ſich in der Seele auffſammeln, daſelbſt wie Saamenkörner in fruchtbarem Boden unbemerkt keimen, ſich nach und nach entwikeln, und zuletzt bey Gelegenheit plötzlich an den Tag kommen. Alsdenn ſehen wir den Gegenſtand, zu dem ſie gehören, der bis dahin verworren und dunkel, wie ein unförmliches Phantom, vor unſrer Stirne geſchwebt hat, in einer hellen und wolausgebildeten Geſtalt vor uns. Dieſes iſt der eigentliche Zeitpunkt der Begeiſterung.

Nun ſieht man ſeinen Gegenſtand in einem ungewöhnlichen Lichte; man ſieht in ihm Dinge, die man noch nie geſehen; was man ſchon ſo lange zu ſehen gewünſcht, erſcheinet itzt ohne Anſtrengung; man iſt geneigt zu glauben, ein wohlthätiges Weſen von höherer Art habe unſre Sinnen geſchärft, oder habe auf eine übernatürliche Weiſe den gewünſchten Gegenſtand vor unſre Einbildungskraft geſtellt.

Aber dieſer glükliche Augenblik, wie wird er hervorgebracht? wie erlangt der Künſtler dieſen Beyſtand der Muſe?

— Welcher Macht des Gebets von unſträflichen Lippen,
Welchem ſanften unſchuldigen Zittern der Bruſt wird gegeben,
Daß die Himmliſche ihn in ſtillen Nächten beſuchet,
Oder bey einſamen Quellen verſchwiegene Worte zu ihm haucht?*)

Wir wollen dem Künſtler den glüklichen Wahn, von dem Beyſtand einer höhern Kraft nicht benehmen; inzwiſchen aber dem Philoſophen, der weniger gläubig iſt, folgendes ins Ohr ſagen.

Bey der unaufhörlichen Anſtrengung der Vorſtellungskräfte auf einen einzigen Gegenſtand geſchieht es wol, und vielleicht auch von ohngefehr, ſo gar im Traume, daß ein ungewöhnlich heller Gedanken davon hervorkommt. Die große Begierde, mit der man den Gegenſtand ſchon ſo lange in einem hellern Lichte zu ſehen gewünſcht, wird nun plötzlich auf das lebhafteſte gereizt; nun werden alle Nerven geſpannt; die Aufmerkſamkeit wird jedem andern Gegenſtand entzogen; alle Vorſtellungen, die nicht mit der einzigen intereſſanten verbunden ſind, ſinken in die Dunkelheit. Selbſt die Würkung der äußern Sinnen wird ſo geſchwächt, daß der Geiſt daher keine Zerſtreuung zu befürchten hat. Deſto heller und lebhafter wird nun jeder Begriff, der ſich auf den Hauptgegenſtand bezieht; itzt treten alle geſammelte Vorſtellungen aus der Dunkelheit empor, und, wie im nächtlichen Traum, wenn alle Zerſtreuung gänz-

*) Bodmer.

gänzlich aufhöret, das Bild, welches wir wachend in dunkele Dünſte eingehüllt geſehen, in der Klarheit des helleſten Tages vor unſern Augen ſteht: ſo ſieht der Künſtler in dem ſüßen Traum der Begeiſterung, den gewünſchten Gegenſtand vor ſeinem Geſichte; er vernimmt Töne, wenn alles ſtill iſt, und fühlt einen Körper, der blos in ſeiner Einbildung die Würklichkeit hat.

Hieraus nun läßt ſich allerdings begreifen, woher die erhöhten Seelenkräfte in dem Zuſtand der Begeiſterung ihre Stärke bekommen, und warum dieſe einen ſo vortheilhaften Einfluß auf die Werke des Geſchmaks habe; woher es komme, daß jede einzele Vorſtellung ein ungewöhnliches Leben bekomme; warum abweſende Dinge, als gegenwärtig, vergangene oder zukünftige, als itzt vorhanden erſcheinen. Hat aber der Künſtler in der Begeiſterung ſo lebhafte und ſo vollkommene Vorſtellungen, ſo wird es ihm auch leicht, ſie nach Maaßgebung ſeiner Kunſt, es ſey durch Worte, oder durch Zeichnung und Farbe, oder durch bloße Töne zu äußern.

Einem Werk, oder einem Theil deſſelben, das in der Begeiſterung verfertigt worden, ſind deutliche Spuren der großen Lebhaftigkeit und des herrlichen Lichts, in welchem der Künſtler ſeinen Gegenſtand geſehen hat, eingepräget. Alles ſcheinet aus einer reichen Quelle zu fließen; jedes Wort, jeder Strich iſt kräftig, und würkt gerade das, was er würken ſoll. Man merkt es, daß dem Künſtler alles leicht geweſen, daß er nichts geſucht, ſondern jedes an ſeinem Orte geſehen hat; daß er ungeduldig geweſen iſt, einen Gegenſtand, der ſeine ganze Seele ſo lebhaft erfüllt hatte, außer ſich darzuſtellen.

Man findet darin nichts mit Sorgfalt abgemeſſen, nichts das durch geſuchte Verbindungen ſich an das nächſte anſchließt. Alles folget Schlag auf Schlag; wir werden mit in das Feuer hingeriſſen, das in der Seele des Künſtlers brennt, oder in das ſanfte Entzüken geſetzt, das ihn außer ſich ſelbſt gebracht hat.

Der Künſtler, dem es nicht an Verſtand und Genie fehlt, kann des guten Fortganges ſeines Werks verſichert ſeyn, ſobald er in Begeiſterung geſetzt iſt; denn er hat alsdenn für nichts mehr zu ſorgen: er darf ſich nur ſeiner Empfindung überlaſſen. Alles, was er auszudrüken hat, liegt in ſeiner Phantaſie deutlich vor ihm. Ohne Vorſatz und Ueberlegung ordnet ſeine Seele jeden Theil auf das beſte an, bildet jeden auf das lebhafteſte aus. Seine Feder oder Pinſel, ſeine Hand oder ſein Mund, ſind nicht ſchnell genug, das darzuſtellen, was ihm dargeboten wird. Es ſah einmal jemand dem Michel Angelo zu, als er an einem Marmorbild arbeitete. In dem Blik des Künſtlers war etwas wildes, der Hammer ſtürzte in ſeiner ſtarken Fauſt mit Macht auf den Meißel, und die abgeſchlagene Stüke Marmor flogen weit durch die Luft. Man hätte denken ſollen, daß der ganze Blok auf jeden Schlag hätte in Stüken gehen ſollen.*) Damals war dieſer große Künſtler in der Begeiſterung. Er ſah das Bild, welches er darſtellen wollte, ſchon in dem Marmorblok; ungeduldig es heraus zu bringen, ſchlug er kühn die überflüßigen Theile weg, und war ſicher, nichts von dem Bilde, das er ſah, wegzuhauen. So feurig und ſo ſicher iſt jeder Künſtler, dem die Begeiſterung ein Bild in die Phantaſie gemahlt hat.

Der

*) Dieſe Anekdote findet ſich in einem der Briefe berühmter Künſtler, welche vor wenig Jahren in Italien herausgekommen, und, wo ich nicht irre, in dem 3ten Theil der Sammlung.

Der Grund aller Begeiſterung liegt in einem ſtarken Reiz des Gegenſtandes, der die ganze Kraft der Aufmerkſamkeit auf ſich vereiniget. Daher ſind dieſe zwey Dinge allemal dazu nöthig; ein Gegenſtand, dem es nicht an Reiz fehlt, und von Seiten des Künſtlers eine empfindende reizbare Seele. Ein widriger, magerer, kahler Gegenſtand löſcht das Feuer des Genies aus; aber auch der herrlichſte Gegenſtand iſt kaum vermögend eine träge Seele zu erwärmen. Die erſte Veranlaſſung zur Begeiſterung hängt alſo von der Wahl einer großen oder reizenden Materie ab; die andre iſt eine Gabe der Natur, die durch Uebung kann verſtärkt werden.

Den gänzlichen Mangel des feinern Gefühls, für das Schöne der Phantaſie, für das Vollkommene des Verſtandes, für das ſittliche Große, kann kein Unterricht und keine Uebung erſetzen. Wer bey Betrachtung des Apollo in Belvedere nichts mehr fühlt, als bey den Bildern, womit neue Künſtler den Gärten der Großen eine Zierde zu geben ſich vergeblich bemühen; wem ein Claudius ſo ſchätzbar als Trajan iſt, der muß ſich aller ſchönen Künſte enthalten; denn er wird niemal von dem himmliſchen Feuer der Muſe begeiſtert werden. Hat er aber eine feinere Seele, die das Schöne und Große zu fühlen vermag, ſo muß er dieſe Gabe der Natur durch fleißige Uebung verſtärken. Es gehört zu unſerm Vorhaben, daß wir den Künſtlern alle uns bekannte Mittel dazu an die Hand geben. Das meiſte haben wir in dem Artikel Geſchmak ausgeführt. Denn eben die Mittel, welche den angebohrnen Geſchmak verſtärken und erweitern, erhöhen die Fühlbarkeit der Seele.

Weil in der Begeiſterung alle Kraft der Aufmerkſamkeit ſo nachdrüklich auf einen einzigen Gegenſtand gerichtet iſt, daß alle andern zugleich vorhandenen Vorſtellungen der Seele in die Dunkelheit fallen, ſo iſt hiernächſt die Fertigkeit, ſeine Aufmerkſamkeit gänzlich auf einen einzigen Gegenſtand einzuſchränken, auch ein Mittel zur Begeiſterung. Dieſe Fertigkeit aber erlangt man durch ſcharfes und fleißiges Nachdenken. Man weiß aus dem berühmten Beyſpiel des Archimedes, dem man verſchiedene andre von neuern Mathematikern beyfügen könnte, daß ein ſcharfes Nachdenken über abgezogene Wahrheiten die Aufmerkſamkeit ſo ſehr feſſelt, daß auch die ſtärkſten Erſchütterungen der äuſſerlichen Sinnen unmerklich werden. Wer ſich demnach im ſcharfen Nachdenken fleißig geübt hat, der erlangt dieſe Fertigkeit, ſeine Aufmerkſamkeit zu feſſeln, und wird bey vorkommenden Fällen deſto leichter in die Begeiſterung verſetzt werden.

Dieſe ſtrenge Aufmerkſamkeit wird oft durch die Stille der mitternächtlichen Ruh, oder durch die Einſamkeit, erleichtert. Daher finden wir oft, daß ſolche äußerliche Umſtände die Begeiſterung ſehr befördern.

Zu dieſen weſentlichen und allgemeinen Mitteln der Begeiſterung kommen noch einige beſondre, zum Theil zufällige Mittel: wie viel das Temperament des Künſtlers dazu beytrage, läßt ſich aus gemeinen Beobachtungen über die Schwärmereyen melancholiſcher Menſchen, über die Raſerey ſolcher, deren Geblüt durch heftige Anfälle der Fieber in allzugroße Wallung gekommen iſt, abnehmen. Eine ähnliche Würkung hat jede außerordentliche Antreibung oder Hemmung des Geblüts: der Wein, geſellſchaftliche Freuden, die Liebe, der Zorn oder andre heftige Leidenſchaften geben den Grund zur Begeiſterung. Ueberhaupt kann dieſelbe durch alles, was uns in ſo ſtarke Empfindungen ſetzt, daß die Nerven des Körpers in eine merkliche

Erſchütterung kommen, hervorgebracht werden, weil in dieſen Fällen die ganze Seele allein von dem Gegenſtand unſrer Vorſtellung eingenommen wird.

Eine genaue Aufmerkſamkeit auf uns ſelbſt läßt uns bemerken, daß jede Urſache, welche das Geblüte zu einem etwas lebhaftern Umlauf antreibt, die Würkſamkeit unſrer Seelenkräfte vermehre. Man iſt witziger, lebhafter, ſcharfſinniger, empfindlicher, wenn durch Reiten oder Gehen das Geblüte etwas angetrieben worden, oder wenn es durch einen mäßigen Ueberfluß ſtarker Getränke dieſelbe Würkung erfahren hat. Daher kommt es ohne Zweifel, daß man im Reden, nachdem man ſich ein wenig erhitzt hat, viel beredter wird, als man anfänglich geweſen. Menſchen von empfindlichen Nerven kann die Muſik, auch in ſo fern ſie nur harmoniſch iſt, in ungemeine Leidenſchaft ſetzen, und würklich begeiſtern.

Und hieraus läßt ſich erklären, warum aus ganz entgegengeſetzten Urſachen, als die außerordentliche Stille und ein großer feyerlicher Lerm ſind, gleiche Würkungen, in Abſicht auf die Begeiſterung entſtehen können. Jene ladet die Seele durch Wegräumung alles deſſen, was ſie zerſtreuen könnte, zur Aufmerkſamkeit auf den einzigen Gegenſtand ein; dieſer aber treibt ſie mit gewaltigen Stößen, gegen die alle übrige Vorſtellungen verſchwinden, auf den einen Gegenſtand hin.

Endlich ſind auch die edle Ruhmbegierde, die Luſt die Aufmerkſamkeit aller Menſchen auf ſich zu ziehen, Liebe zum Vaterland, ein lebhaftes Gefühl der Rechtſchaffenheit, gute Mittel zur Begeiſterung. Kommen ſo ſtarke bewegende Kräfte zu einem glüklichen Genie, und zu einem von geſunder Vernunft wol geſättigten Verſtand, zu einer wol geordneten Einbildungskraft, ſo entſtehen alsdenn die herrlichſten Früchte der Begeiſterung, die in den Werken der größten Künſtler bewundert werden.

* *

Ueber Begeiſterung, oder Enthuſiasmus, iſt, von dem Jo des Plato anzufangen, ſehr viel geſchrieben, und die Sache ſelbſt, von ſehr verſchiedenen Seiten, angeſehen worden. Nächſt der bekannten Erläuterungsſchrift jenes Dialogen, und der übrigen Stellen, wo Plato vom Enthuſiasmus ſpricht, von Gottl. Hanſch, de Enthuſiaſmo Platon. Diatr. Lipſ. 1716. 4. ſind über die Begeiſterung folgende italieniſche Werke geſchrieben: Diſcorſo della diverſità de' furori poetici, von Franc. Patrici, gedruckt in der Citta felice, Ven. 1553. 8. und in ſeiner Abhandl. della Poetica, Ferrara 1586. 4. — Diſcorſo del furor poetico von Lor. Giac. Tabalducci Malespini, in ſeiner Orazione e diſcorſi, Fir. 1575. 4. — Dialogo del furor poetico di Girol. Frachetta, Pad. 1581. 4. — in den Diſcorſi poet. des Fauſt. Summo, Pad. 1609. 4. handelt der 9te von dem furore poetico — und in den Proſe volgari des Agoſt. Mascardi, Ven. 1630. 2. der zehnte Diſcorſo des erſten Theils. — Ragionamento intorno all' eſtro de' poeti . . . di Anton. Valliſnieri, Pad. 1719. 4. — De' Fantaſmi poetici . . . dell' Ab. Conti, Mil. 1740. 8. — Ragionamento filoſofico ſù l'eſtro poetico di D. Soria, Piſa 1766. 4. — Dell' Entuſiaſmo delle belli arti, Milano 1769. 4. (von Betinelli; deutſch, Bern 1778. 8.) — Auſſer dieſen handeln noch davon, Udeno Niſieli in den progin. poetici, in dem prog. 20. des 5 B. — Quadrio, in ſeinem Werke, Della ſtoria e della ragione d'ogni poeſia, in dem 3ten Kap. der 3ten Diſtinzione des 1ten Buches, B. 1. S. 302. — Muratori in dem Werke Della perfetta poeſia im 17ten Kap. des 1ten Buches S. 167. der Ausg. von 1748. — u. a. m. — — Von franzöſiſchen Schriftſtellern iſt mir nichts,

nichts, als die lateiniſche Abhandlung des P. Petit bey ſeinen Select. poemat. Par. 1683. 8. De furore poetico bekannt. — — Von engliſchen Schriften das Werk des Meric Caſaubonus, Treatiſe concern. Enthuſiaſm, Lond. 1656. 8. lat. durch J. F. Mayer, Leipz. 1724. 4. — Was in den Briefen des Fitzosborne (d. Leipzig 1754. 8.) und in den Briefen on ... retirement, Melancholy and enthuſiaſm, von Langhorn, Lond. 1762. 8. vorkomt, iſt wenig, und geht mehr auf Schwärmerey; — von dem Letter concerning Enthuſiaſm von Shaftsbury gehört nur der Anfang hierher; — nebenher behandelt Duff die Sache in dem Werke, on Original Genius, Lond. 1767. 8. — — Auch ein Holländer, Jac. Borremanns, hat darüber ein Werk, Dialogus literarius de Poetis et Prophetis, Amſtel. 1678. 8. geſchrieben. — — Von deutſchen Schriftſtellern haben davon gehandelt: Heinr. Gottl. Wagner, De Enthuſiaſmo oratorio, Vit. 1713. 4. — Joh. Georg Walch, Diſſertatio de Enthuſiaſmo Veter. Sophiſtar. et Orat. Ien. 1720. 4. und in ſ. Parerg. Acad. Lipſ. 1721. 8. S. 366. — Die Verf. der verm. Beyträge zur Philoſophie und den ſch. Wiſſenſchaften, Bresl. 1763. 8. im letzten Stücke — Joh. Chr. Briegleb, Betrachtungen über den hiſtoriſchen Enthuſiaſmus, Altenb. 1771. 8. — Ein Ungenannter im 2ten St. N. XIII. der neuen Miſcellaneen, Leipz. 1775. 8. (zum Theil nach Maßgabe des Dict. Encyclop. und der vorhin angeführten Briefe des Langhorn, zum Theil eigene, ſcharfſinnige und einleuchtende Ideen) — P. Wiggers in ſ. vermiſchten Aufſätzen, Leipzig 1784. 8. — —

Begleitung.

(Muſik.)

Der Vortrag derjenigen Stimmen, welche die Hauptſtimmen unterſtützen, beſonders des Generalbaſſes, der die ganze Harmonie, worauf das Tonſtük beruhet, anſchlägt. Jedes Tonſtük hat, nach der itzigen Beſchaffenheit der Muſik, eine oder mehrere Hauptſtimmen, die den eigentlichen Geſang oder die Melodie führen. Dieſer werden insgemein noch andre Stimmen beygefügt, welche jene Hauptſtimmen beſtändig durch harmoniſche Töne begleiten. Unter dieſen begleitenden Stimmen iſt der Baß die vorzüglichſte; beſonders der Generalbaß, der außer den Grundtönen, worauf die ganze Harmonie beruhet, auch noch die übrigen zur völligen Harmonie gehörigen Töne anſchlägt, wie auf Orgeln, Clavieren und Harfen geſchieht.

Durch die gute Begleitung erhält alſo ein Tonſtük ſeine wahre Vollkommenheit; ſo wie es durch eine ſchlechte alle Schönheit verlieren kann. Der Tonſetzer ſchreibt jeder begleitenden Stimme alles, was ihr zukommt, vor; nur in dem Generalbaß wird blos das Weſentlichſte angezeiget, vieles aber der Ueberlegung des Spielers überlaſſen; weil es nicht möglich iſt, ihm jeden Ton zur Harmonie vorzuſchreiben, ohne ſeine ganze Parthie zu verwirren.

Was der Tonſetzer in Abſicht auf die begleitenden Stimmen bey dem Satze ſelbſt zu beobachten hat, gehört nicht hieher, und iſt an den Orten, wo die Regeln des Satzes entwikelt worden ſind, zu finden. Die Rede iſt hier blos von dem, was diejenigen zu beobachten haben, welchen die begleitenden Stimmen zur Ausführung aufgetragen ſind. Dieſen ſind (den Generalbaſſiſten ausgenommen) alle Töne, die ſie zu ſpielen haben, genau vorgeſchrieben; alſo kömmt es bey ihrer Begleitung blos auf eine wol überlegte Ausführung des vorgeſchriebenen an.

Aber auch dazu wird ſo viel Geſchmak und Ueberlegung erfodert, daß der vollkommene Begleiter allemal den Namen eines Virtuoſen verdienet. Er muß die Natur, und in jedem Falle die beſondre Beſchaffenheit

kenheit des Inſtruments, oder der Stimme, welche die Hauptparthie hat, vollkommen kennen; denn darnach muß er ſein Inſtrument zu ſtimmen, und jeden Ton auf demſelben zu temperiren, auch jede Note in der erfoderlichen Stärke anzugeben wiſſen.

Des Takts muß er ſo vollkommen Meiſter ſeyn, daß er ſich mit der größten Leichtigkeit allezeit nach der Hauptſtimme richtet, auch da, wo dieſe etwa fehlet; weil durch kluges Nachgeben der begleitenden Stimmen die Fehler ſelbſt ziemlich bedekt werden können.

Er muß ſo viel Geſchmak haben, daß er jede Schönheit der Melodie fühlt, und die Abſichten des Setzers bey jeder Note erkennt; denn nur alsdenn kann er beurtheilen, was ſeine Töne eigentlich zur Schönheit des Ganzen beytragen, und mit welchem Nachdruk oder welcher Leichtigkeit er jeden angeben ſoll, wo er die Töne der Hauptſtimme unterſtützen, oder ſelbigen blos zur Schattirung dienen ſoll.

Es iſt ein großes Vorurtheil, zu glauben, daß jeder gemeiner Spieler geſchikt genug ſey, eine begleitende Stimme zu führen. Aus dem angeführten iſt offenbar, daß dazu Leute erfodert werden, die weit mehr verſtehen müſſen, als Noten leſen und Noten treffen. Dennoch herrſcht das berührte Vorurtheil ſo ſehr, daß eine gute Begleitung eine eben ſo ſeltene Sache iſt, als eine in allen Stüken vollkommene Compoſition.

Ein vollkommener Begleiter iſt vielleicht eine weit ſeltnere Sache, als ein vollkommener Solospieler. Da man alſo nur ſelten voraus ſetzen kann, daß die Begleiter aus eigner Einſicht und aus Gefühl, was ihnen oblieget, in Acht nehmen, ſo iſt wenigſtens darauf zu dringen, daß ſie vorſichtig genug werden, nichts zu verderben.

Davor können ſie ſich am ſicherſten verwahren, wenn ſie ſich genau an dem halten, was der Tonſetzer ihrer Parthie vorgeſchrieben hat; wenn ſie nichts dazu thun, und nichts davon weglaſſen. Sie müſſen ſich dieſes tief einprägen, daß ſie mit ihren Stimmen weder herrſchen, noch ſich hervor thun, ſondern der Hauptſtimme dienen ſollen. Sie thun am beſten, ſich aller Manieren, aller Zierrathen zu enthalten, jede Note, ſo wie ſie ſteht, richtig, mit gemäßigter Stärke, und in der richtigſten Haltung, ſo anzugeben, daß man ihre Parthie nicht beſonders bemerkt, daß ſelbige ſich hinter der Hauptſtimme gleichſam verſtekt.

Vorzüglich müſſen ſich die Baſſiſten der äußerſten Reinigkeit, ſo wie der höchſten Einfalt, befleißen. Nichts wird unerträglicher, als wenn ein Baſſiſte ſich durch Zierrathen zeigen will. Er löſcht dadurch ganze Stellen der Melodie wie mit einem Schwamm aus: nicht zu gedenken, daß dem Baſſiſten das Zierlichthun eben ſo anſteht, als wenn ein alter Mann ſich ſchminken, oder mit Bändern behängen wollte.

Der Baß iſt die wichtigſte aller begleitenden Stimmen; denn jeder kleinſte Fehler deſſelben verderbt viel, und jede kleinſte Schönheit erhebt die Hauptſtimme; alſo iſt im Baſſe nichts klein. Darum ſollte er nur Spielern von dem feinſten Geſchmak anvertrauet werden. Das gewiſſeſte Zeichen, daß ein Capellmeiſter den wahren Geſchmak der Muſik nicht habe, iſt dieſes, wenn er die Bäſſe ſchlechten Spielern anvertrauet.

Wer die beſondern Regeln der Begleitung für alle Arten der Inſtrumenten näher erforſchen will, der kann in Quanzens Anweiſung die Flöte zu ſpielen, den ganzen XVII. Abſchnitt nachleſen.

Der begleitende Generalbaß hat ſeine Schwierigkeiten. Man ſoll die voll-

vollſtändige Harmonie anſchlagen. Dieſe kann der Spieler nicht anders, als durch die vor ſich habende Partitur, oder durch die Bezifferung des Baſſes wiſſen. Hat er das erſte, ſo iſt es in geſchwinden Sachen ſehr ſchwer, alle Stimmen zu überſehen. Zu dieſer Fertigkeit gelangen nur wenige; hat er einen bezifferten Baß vor ſich, ſo macht ihn ſowol die Unvollkommenheit der üblichen Bezifferung, wovon in einem beſondern Artikel geſprochen worden, als die andern Schwierigkeiten, verwirrt. Wer die großen Schwierigkeiten dieſer Sache einzuſehen wünſcht, der mag Bachs Werk von der Begleitung des Generalbaſſes nachſehen. Sich in die beſondern Regeln der Begleitung einzulaſſen, erfoderte allein ein ganzes Buch. Sehr wichtig ſind folgende allgemeine Regeln.

Weil der Generalbaſſiſte nur die Harmonie anzugeben hat, ſo muß er ſich aller Zierrathen, die nicht weſentlich zur Harmonie gehören, enthalten, und ſich überhaupt allezeit der Einfalt befleißen.

Den Baß muß er ſchlechtweg anſchlagen, und weder Ausfüllungen dazu greifen, noch die Noten, die der Setzer vorgeſchrieben hat, theilen. Sind ihm ganze oder halbe Noten vorgeſchrieben, ſo muß er ſie nicht in Viertel verwandeln. Daraus entſtünde ein Klimpern, das der Majeſtät der Harmonie ſchaden, und auch oft den Geſang verderben würde. Daß dem Baß keine ausfüllende Harmonie hinzugefügt werden müſſe, giebt die Natur bey Erzeugung der Harmonie ſelbſt an die Hand, da ſie zwiſchen dem Grundton 1 und ſeiner Octave ½ keinen Ton angiebt.*) Es iſt auch gar leicht zu ſehen, daß Ausfüllungen in der Tiefe ſeltſam diſſonirende Töne hervorbringen würden.

*) S. Harmonie.

Wegen der obern Stimmen hat der Begleiter darauf zu ſehen, daß er die Hauptſtimme in einer ſchiklichen Höhe begleite. Einen hohen Diſcant ſoll er nicht in der Gegend des Alts, noch einen Tenor in der Höhe einer Diſcantſtimme begleiten; ſondern in jedem Fall ſich in der Gegend der Hauptſtimme aufhalten.

In Anſehung aller übrigen Regeln eines guten Vortrags iſt jedem Liebhaber zu rathen, daß er das 29. Capitel des Bachiſchen Werks mit der genaueſten Ueberlegung ſtudire.*)

* *

Von den Grundſätzen ſowohl, nach welchen die Begleitung einzurichten iſt, als von dem Vortrage derſelben (als worauf Hr. Sulzer ſich, in dem vorhergehenden Artikel allein eingeſchränkt hat) handeln, untern mehrern, folgende Werke, von Italienern: Regole per il Baſſo continuo ... di Galeazzo Sabbatini, Rom. 1699. 4. — L'armonico pratico al Cembalo ... di Franc. Gaſparini, Ven. 1708. 4. — Regole armoniche o ſiano precetti raggionati per apprendere ... l'accompagnamento del Baſſo ſopra gli ſtrumenti da Taſto, come l'organo, il cembalo etc. di Vinc. Manfredini, Ven. 1775. 4. — — von Franzoſen: Traité de l'accompagnement du Clavecin, de l'orgue, et des autres inſtrumens par Mich. de St. Lambert, Par. 1680. 8. ebend. 1708. 8. — Traité d'accompagnement ... par le Sr. Campion, Amſt. 1710. 8. — Diſſertation ſur les differentis methodes de l'accompagnement pour le Clavecin, ou pour l'orgue, par J. B. Rameau 1732. 4. und Diſſertation ſur les differentes methodes de l'accompagnement, von ebend. Par. 1742. 4. — Traité theoretique et pratique de l'accompagnement de Clavecin, par Mr.

*) Carl. Phil. Em. Bachs Verſuch über die wahre Art, das Clavier zu ſpielen. II. Theil, S. 242 u. f.

Mr. de la Porte, Par. 1753. 8. — Ob die von dem H. Rodolphe, einem Deutſchen zu Paris, angekündigte Theorie des Accompagnements (ſ. Cramers Magazin der Muſik I. S. 834 u. f.) bereits heraus iſt, weiß ich nicht. — — von Deutſchen, auſſer dem, was von der Art zu begleiten, in den mehreſten Anweiſungen zum Clavierſpielen geſagt wird, handeln davon: Heinr. Laags Anfangsgründe zum Clavierſpielen und zum Generalbaß, Osnabr. 1744. 4. — der 2te Theil von G. S. Löhleins Clavierſchule, Züllichau 1781. 4. enthält eine Anweiſung zur Begleitung der unbezifferten Bäſſe. — Ueber die Pflichten des Ripienviolinisten, von Joh. Fr. Reichart, Berl. 1776. 8. — Auch iſt noch über den Vortrag der Begleitung, auſſer den beyden, von Hrn. Sulzer angeführten Werken, der Herren Bach und Quanz, Leopold Mozarts . . . gründliche Violinſchule . . . ., Augsb. 1756 u. 1770. 4. nachzuleſen. — — Zur Vollendung des Begriffes von Begleitung überhaupt können die Artikel: Accompagnement und Accompagner, in dem Rouſſeauiſchen Wörterbuche dienen. — —

Behandlung.

(Zeichnende Künſte.)

Durch die Behandlung verſtehet man die, jedem Künſtler beſondre, Art, den Pinſel und andre Werkzeuge des Zeichnens zu führen, in ſo fern ſie dem Werk einen eigenen Charakter eindrükt. So kann der Kupferſtecher ein Geſicht durch Punkte, oder durch kleine abgeſonderte Striche, oder durch Schraffirungen, oder durch gerade herunterlaufende Parallellinien, wie Pitteri thut, oder durch eine einzige im Zirkel herumlaufende Linie, nach Mellans und Turneiſers Art, herausbringen Eben ſo kann der Mahler die mechaniſche Führung des Pinſels auf vielerley Arten abändern: einer ſetzet die Farben kühn neben einander, und überläßt der Entfernung, in welcher das Gemählde ſoll geſehen werden, dieſe Farben in einander zu ſchmelzen: ein andrer arbeitet ſie mit dem Pinſel ſo in einander, daß keine beſonders kann erkennt werden. Faſt jeder Mahler hat ſeine eigne Art zu verfahren, aus welcher ſeine Hand kann erkennt werden.

Derſelbige Gegenſtand kann auf mehr als eine Art gut behandelt werden; doch iſt die Behandlung nicht allemal gleichgültig. Eine Hauptbetrachtung verdienet ihre Beziehung auf den Ausdruk. Sie kann etwas charakteriſtiſches in Abſicht auf denſelben haben, und in ſo fern muß ſie ihm gemäß ſeyn. Es wär ein groſſer Fehler, wenn eine Behandlung, die den Charakter der Anmuthigkeit mit ſich führet, zu einem Gemählde von ſtrengem heftigem Inhalt gewählt würde; ſo wie es unſchiklich wäre, eine kühne Behandlung, die Feuer und Heftigkeit verräth, zu einem Gemählde von ſanftem Inhalt zu wählen. Dies iſt die vornehmſte Betrachtung, die der Künſtler zu machen hat. Vollkommene Meiſter der Kunſt müſſen ihre Hand jedem Inhalt gemäß regieren, und wie ein großer Kenner von Wille ſagt: mit Rigaud Rigaud und mit Netſchern Netſcher ſeyn können. *) Auch hierin hat der Künſtler die Natur zur Lehrerin anzunehmen, die jedem der beyden Geſchlechter ihre eigene Schönheit gegeben, und das ernſtere Geſicht des Mannes nie mit den lieblichen Farben der weiblichen Schönheit beſtreut. Wie der Dichter ſeinem Vers Weichlichkeit oder eine ſtrengere Harmonie giebt, ſo muß auch der Mahler, und ſo der Kupferſtecher verfahren. Wer nur eine einzige Art der Behandlung in ſeiner Gewalt hat, muß auch blos Arbeiten von einer Gattung des Inhalts ma-

*) Betrachtungen über die Mahlerey von Herrn von Hagedorn, S. 766.

machen. Ein Mieris oder Gerhard Dow muß keine Schlachten, und ein Bourguignon keine Scenen eines blos lieblichen Inhalts mahlen.

Und ſo wird auch ein verſtändiger Kupferſtecher, der ſich einmal eine Behandlung angewöhnt hat, ſich wol hüten Gemählde zu unternehmen, deren Charakter ſeiner Behandlung zuwider iſt. In den ſchönen Künſten iſt nichts mannigfaltigers, als die Behandlungen des Grabſtichels und der Radirnadel; dabey ſind verſchiedene Arten ſo genau charakteriſtiſch, daß man mit einiger Zuverläßigkeit ſagen kann, ſie ſeyen zu gewiſſen Gattungen des Inhalts die beſten. So kann man gewiß ſagen, daß die Behandlung des Waterlo zu der Art der Landſchaft, die er gewählt hat, die beſte, und daß Callots Behandlung zu kleinen Figuren von lebhaftem Charakter, die beſte ſey.

Dieſe Materie verdient von einem großen Kenner in ihrer ganzen Ausdehnung bearbeitet zu werden. Diejenigen, die großen Gallerien vorgeſetzt ſind, und große Kupferſammlungen unter Händen haben, könnten die beſten Beyträge dazu liefern: die Arten der Behandlung, die in ihrer Gattung vollkommen ſind, ſollten auf das fleißigſte bemerkt und ſowol ihr Charakter, als die beſondre Art des Ausdruks, dazu er ſich ſchikt, beſtimmt werden.

Nächſt dem Ausdruk muß die Behandlung auch in Rükſicht auf die äußerlichen Umſtände in Erwägung gezogen werden. Was beſtimmt iſt in der Ferne geſehen zu werden, es ſey klein oder groß, muß dieſem Umſtande gemäß behandelt werden, und ſo auch nach andern zufälligen Bedingungen. Dieſe Betrachtung aber iſt leichter als die erſtere, und faſt jeder Kenner, der über die ausübende Mahlerey geſchrieben hat, iſt über dieſen Punkt mit Nutzen nachzuleſen. Man ſehe unter andern Richardſons Traité de la peinture, in dem Abſchnitt von der Behandlung;*) Hagedorns Betrachtungen über die Mahlerey, die 53, 54 und 55 Betrachtung; Laireſſens Mahlerbuch und die fürtrefflichen Anmerkungen des L. da Vinci, die franzöſiſch unter dem Titel: Traité de la peinture, herausgekommen ſind. In dieſen beyden Werken ſind die Anmerkungen über die Behandlung ſehr zerſtreut, aber von ſo großer Wichtigkeit, daß es ſich der Mühe wol lohnet, ſie zuſammen zu ſuchen.

Wegen der Kupferſtiche kann Florent le Comte in dem 1. Theil; die neue von Cochin beſorgte Ausgabe von Abr. Boſſens Werk, und die aus dem Engliſchen überſetzte Abhandlung von Kupferſtichen, welche kürzlich (1768) in Leipzig herausgekommen iſt, nachgeleſen werden.

Beißend.

(Redende Künſte.)

Was einen ſcharfen mit Spott begleiteten Verweis enthält. Das Beißende zielt darauf ab, denjenigen, gegen den es gerichtet iſt, verächtlich zu machen, und ihn empfindlich zu beleidigen. Es hat demnach ſeinen eigentlichen Sitz in der Satyre, und in den Reden, wo man nöthig hat, eine Perſon äußerſt verächtlich zu machen. Ein Beyſpiel einer ſehr beißenden Rede kann folgende Stelle geben:**) Quid ad haec Naevius? Ridet ſcil. noſtram amentiam, qui in vita ſua rationem ſummi officii deſideremus, et inſtituta bonorum virorum requiramus. Quid mihi, inquit, cum iſta ſumma ſanctimonia ac diligentia? Viderint, inquit, iſta officia viri boni u. ſ. f. Wenn der Spott ſo iſt, daß er auf keiner-

*) S. 131. Amſt. Ausg. von 1728.

**) Cicero pro P. Quintio.

keinerley Weiſe kann widerlegt oder beantwortet werden, wenn er dem Gegner alle Mittel, ſich zu vertheidigen, benimmt, ſo iſt er höchſt beiſſend.

Die Würkung deſſelben iſt, den Gegner nicht blos dem Spott und der Verachtung auszuſetzen, ſondern ihn auch zum Stillſchweigen zu bringen. Das Beißende iſt demnach ein ſehr kräftiges Mittel gegen einen boshaften und laſterhaften Gegner. Was ſonſt von ſeiner Würkung und Anwendung zu ſagen iſt, wird in dem Artikel, Spott, weiter ausgeführt.

Belebung.

(Redende Künſte.)

Eine Figur der Rede, die lebloſe Weſen, oder bloße Begriffe, als lebendige und handelnde Perſonen vorſtellt. Sie hat, wie alle Figuren, ihren Urſprung in einer ſtarken Leidenſchaft, in welcher Berge und Thäler, Luft und Himmel, als lebendige und denkende Weſen angerufen werden, oder in einer höchſt lebhaften Einbildungskraft, die jedem Begriff einen Körper, jedem Körper ein Leben und eine Seele giebt; die den Blik eines ſchönen Auges als einen Pfeil, der tief in die Bruſt gedrungen iſt, fühlet, in einem reizenden Auge die Grazien,*) auf einer ſchönen Bruſt eine Schaar Liebesgötter ſieht. Aus dieſer Quelle entſtehen die allegoriſchen Weſen, deren Gebrauch ſich ſo weit in der Dichtkunſt ausgebreitet hat.**) Jedermann fühlt, wie ſtark und ſinnlich die Rede dadurch werde, daß Dinge, die ſonſt nur im Verſtande liegen, der Einbildungskraft und einigermaßen den Sinnen körperlich vorgeſtellt werden.

*) Οινωπας ὀσσοις χαριτας Ἀφροδιτης ἐχων. Eurip. Bacch. vſ. 236.

**) S. Allegorie auf der 48 u. f. S.

* *

Von der Belebung in den redenden Künſten überhaupt, oder von den Mitteln, welche der Rede überhaupt Leben geben, und deren wohl mehrere, als die bloße Proſopopee ſind, handelt, unter mehrern, Campbell in dem 3ten Buche ſeiner Philoſophy of Rhetorik, Lond. 1776. 8. (B. 2. S. 157.) — — Von der eigentlichen Figur, Home, im 1ten Abſchn. des 20ten Kap. (B. 2. S. 228. vierte Ausg.) der auch, mit Verweiſung auf den erſten Band ſeines Werkes, die Entſtehung der Figur aus der Natur der menſchlichen Seele entwickelt, und deſſen ganzes 20tes Kap. im Grunde hierher gehört. — Prieſtley in der 29ten Vorleſ. (S. 261 der deutſchen Ueberſ.) der auch, in den vorhergehenden Vorleſungen des 3ten Theils, Manches, das zur Belebung überhaupt gehört, beygebracht hat. — — Belebung in den bildenden Künſten, deren Herr Sulzer gar nicht gedenkt, wird durch das, was, im weitſten Umfang, bey ihnen **Ausdruck** heißt, erhalten; und die bey dieſem Artikel angeführten Schriften ſind demnach auch bey dieſem zu Rathe zu ziehen. Eine andere Art von Belebung wird den Werken dieſer Künſte durch das, was man Staffirung nennt, gegeben, ſiehe daher dieſen Artikel.

Beleuchtung.

(Zeichnende Künſte.)

Der Zufluß des Lichts, wodurch eine Sache ſichtbar wird. In der Natur kann ein Gegenſtand durch das Licht auf gar vielerley Art beleuchtet werden, und nach jeder Art thut er ſeine beſondre Würkung auf das Auge. Durch die Art der Beleuchtung kann eine Landſchaft mehr oder weniger Schönheit bekommen, nachdem ſie entweder im Ganzen oder in Theilen mehr oder weniger Klarheit erhält. Oft iſt die Würkung von verſchiedenen Arten der Beleuchtung ſo ſehr verſchieden, daß man

man ſich kaum bereden kann, dieſelbe Sache zu ſehen; da blos das Licht ſie ſo angenehm oder ſo gleichgültig macht.

Es würde ein vergebliches Unternehmen ſeyn, die Würkungen der verſchiedenen Beleuchtung eines Gegenſtandes ausführlich beſchreiben zu wollen. Die Abſicht dieſes Artikels geht blos dahin, die angehenden Künſtler zu einer genauen Aufmerkſamkeit auf dieſe Sache zu bringen. Denn die Kenntniß derſelben iſt ein wichtiger Theil der Kunſt des Mahlers.

Ueber dieſe verſchiedenen Würkungen kann man ſich am beſten unterrichten, wenn man einerley Gegenſtand unter vielerley verſchiedenen Beleuchtungen oft betrachtet; wenn z. B. eine Gegend bey ſehr heller und bey trüber Luft, bey ſtarkem Sonnenſchein und gemäßigtem Tageslicht, bey hoch und niedrig ſtehender Sonne, bey vorwerts, ſeitwerts und rükwerts einfallendem Lichte betrachtet wird.

Bey jedem dieſer veränderten Umſtände ſieht man ein andres Gemählde. Was nun vorzüglich in jedem dieſer Gemählde gefällt oder mißfällt, wo irgend eine vortheilhafte oder ſchlechte Würkung der Beleuchtung ſich offenbaret, da erforſche der Mahler die Urſache derſelben. Es wäre eine höchſt wichtige Uebung für ihn, denſelbigen Gegenſtand unter gar vielerley Arten der Beleuchtung zu zeichnen und zu ſchattiren, dieſe Zeichnungen fleißig gegen einander zu halten, und ſo lange daran zu ſtudiren, bis jede geringſte Verſchiedenheit derſelben nach ihren Urſachen und Würkungen ihm völlig bekannt würde. Nur dadurch kann er eine vollkommene Kenntniß der Beleuchtung erlangen. Die Kunſt würde höher getrieben ſeyn, als ſie würklich iſt, wenn die, welche ſie ausüben, den gehörigen Fleis zu Erforſchung ihrer Geheimniſſe anwendeten.

Dieſem Studiren in der Natur kann man auch durch künſtliche Veranſtaltungen zu Hülfe kommen. Sehr vortheilhaft wäre es für eine Mahleracademie in dieſer beſondern Abſicht, wenn dieſelbe eine kleine Schaubühne hätte, auf welcher verſchiedene Modele durch leichte Veranſtaltungen jeder Art der Beleuchtung ausgeſetzt werden könnten. Die Lichter müßten bald in der Höhe, bald in der Tiefe, bald gerade von vornen, bald von den Seiten ſtehn. Der hintere Grund könnte durch Vorhänge von verſchiedener Helligkeit und verſchiedenen Farben gemacht werden.

Zum wenigſten iſt jedem Mahler zu rathen, daß er dergleichen Veranſtaltungen in ſeinem Arbeitszimmer mache. Dieſes müßte ſo liegen, das er die Sonne und das Tageslicht von allen möglichen Seiten und aus jeder Höhe bekommen könnte. Jedes Fenſter aber müßte nach Gefallen eröffnet und verſchloſſen werden können. Die Wand, vor welcher die Gegenſtände liegen, müßte man mit verſchiedenen Tüchern behängen können. Auf dieſe Weiſe würde jede Art der Beleuchtung auf das genaueſte erkennt werden.

Ohne dergleichen Veranſtaltungen wird der Mahler ſchwerlich zu der Einſicht über die Beleuchtung kommen, die zur Erreichung der vollkommenen natürlichen Darſtellung der Sache erfodert wird.

* *

Von der Beleuchtung handelt Laireſſe in den erſten 19 Kap. des 5ten Buches ſeines großen Mahlerbuches B. 2. Abth. 2. S. 3 u. f. Ausg. von 1784. — Hr. v. Hagedorn in der 45, 46. und 47 Betr. — — Mehrere hierher gehörige Schriften werden ſich bey den Art. Helldunkel, Schattirung, angezeigt finden. —

Bered-

Beredſamkeit.

Nach dem allgemeinen Begriffe von den ſchönen Künſten, der in dieſem ganzen Werk überall zum Grunde gelegt worden iſt, ſollen ſie durch ihre Werke auf die Gemüther der Menſchen daurende und zur Erhöhung der Seelenkräfte abzielende Eindrüke machen.*) Dieſe Beſtimmung ſcheinet die Beredſamkeit in dem weiteſten Umfang erfüllen zu können. Sie macht vielleicht nicht ſo tief in die Seele dringende, noch ſo lebhafte Eindrüke, wie die Künſte, die eigentlich die Reizung der äußern Sinnen zum unmittelbaren Zwek haben; dafür aber kann ſie alle nur mögliche Arten klarer Vorſtellungen erweken, die ganz außer dem Gebiete jener reizendern Künſte ſind. Alſo verdient dieſe Kunſt auch vorzüglich, in ihrer wahren Natur, in ihren Urſachen und Würkungen, in ihrer mannigfaltigen Anwendung und in den verſchiedenen äußerlichen Veränderungen, die ſie erlitten hat, mit Aufmerkſamkeit betrachtet zu werden.

Wie der ein Mahler iſt, der jeden ſichtbaren Gegenſtand durch Zeichnung und Farben ſo nachzuahmen weiß, daß das Bild eben die Vorſtellungen erwekt, die er ſelbſt von dem Urbilde hat; ſo ſchreibt man dem Beredſamkeit zu, der das, was er denkt, und empfindet, durch die gemeine Rede ſo auszudrüken weiß, daß dadurch auch in andern dieſelben Vorſtellungen und Empfindungen erwekt werden. Dieſes kann nicht geſchehen, wenn er nicht ſelbſt mit großer Klarheit und Lebhaftigkeit denkt und empfindet: demnach beſitzt der Redner die Fähigkeit, ſeine eigenen Vorſtellungen zu einem vorzüglichen Grad der Klarheit und Lebhaftigkeit zu erheben, und ſie durch die Rede auszudrüken: und darin beſteht die wahre Anlage zur Beredſamkeit.

*) S. Künſte.

Man fodert aber von dem Mahler nicht nur die Geſchiklichkeit, jeden Gegenſtand, ſo wie er ihn ſieht, auszudrüken; er muß ihn ſo nachahmen können, daß er nach ſeiner Art am vortheilhafteſten in die Augen fällt, und den lebhafteſten Eindruk macht. Eben ſo fodert man auch von dem Redner, daß er ſeinen Gegenſtand in dem vortheilhafteſten Licht und ſo zeige, wie er in ſeiner Art die ſtärkſte Würkung zum Unterricht, oder zur Ueberzeugung, oder zur Rührung, thun wird.

Mithin iſt die vollkommene Beredſamkeit die Fertigkeit, jeden Gegenſtand, der unter den Ausdruk der Rede fällt, ſich ſo vorzuſtellen, daß er den ſtärkſten Eindruk mache, und denſelben dieſer Vorſtellung gemäß durch die gemeine Rede auszudrüken. Von ihrer Schweſter, der Dichtkunſt, unterſcheidet ſie ſich darin, daß ſie ſowol in ihren Vorſtellungen ſelbſt, als in dem Ausdruk derſelben, weniger ſinnlich iſt, als jene, und weniger äußerlichen Schmuk ſucht. Von der ihr verwandten Philoſophie aber geht ſie darin ab, daß ſie bey klaren Vorſtellungen ſtehen bleibt, da jene die höchſte Deutlichkeit ſucht; daß ſie ſo gar das, was die Philoſophie deutlich entwikelt hat, wieder ſinnlich macht, damit es fühlbar und würkſam werde. Von der bloßen Wolredenheit geht die Beredſamkeit in ihren Abſichten ab. Jene ſucht blos zu gefallen oder zu ergötzen; ſie ſieht ihren Gegenſtand blos von der angenehmen und beluſtigenden Seite an, miſcht allerhand fremde Zierrathen zu ihrer beſondern Abſicht in dieſelbe; da dieſe allemal den beſtimmten Zwek hat, zu unterrichten, oder zu überzeugen, oder zu rühren. Die Zierrathen, die ſie braucht, müſſen blos zu Erreichung dieſer Abſicht dienen. Sie geht tief in die Betrachtung der Dinge hinein, ſo weit die innern Sinnen

einzudringen vermögend ſind; da jene ſich mehr an dem Aeußerlichen derſelben hält. Ohne durchdringenden Verſtand kann man nicht beredt ſeyn; aber die bloße Wolredenheit beſitzen auch Menſchen, die ſelten die wahre innere Beſchaffenheit der Dinge einſehen. Das Talent, alles, was man ſich vorſtellt, leicht und angenehm auszudrüken, iſt das einzige, was die Wolredenheit erfodert; es iſt aber nur ein geringer Theil deſſen, was zur Beredſamkeit gehört.

Die Abſicht, die die Beredſamkeit allemal hat, zu unterrichten, oder zu überzeugen, oder zu rühren, ſucht ſie durch den geraden Weg der Natur zu erreichen. Im Unterricht ſetzt ſie die wahre Beſchaffenheit der Sachen in das helleſte Licht, ohne Schmuk und ohne Zuſatz; hat ſie zu überzeugen, ſo nimmt ſie ihre Beweiſe aus der Natur der Sache, ohne Spitzfindigkeit; ſie zerſtreuet die Nebel der Unwiſſenheit und des Vorurtheils; benimmt dem Falſchen den Schein des Wahren, und reißt dem Böſen geradezu die Larve des Guten mit Gewalt ab. Sie fühlt den Grad der Wichtigkeit ihres Gegenſtandes, und überläßt ſich dem Gefühl des Wahren und Guten; ſie giebt keiner Sache mehr Gewicht oder Würde, als ihr zukommt. Aus jener Empfindung entſteht der Grad der Lebhaftigkeit und des Feuers, womit ſie an die Gemüther dringet. Die Ueberzeugung ſucht ſie nicht zu erzwingen, noch die Rührung durch Uebertäubung zu erweken. Da ſie ſich dem Gefühl ihrer Vorſtellungen ganz überläßt, hat ſie ſelten nöthig, den Ausdruk zu ſuchen; die Worte fließen in vollem Strohm ſanft oder heftig, lieblich oder ernſthaft, ſchlecht und einfach, oder hoch und erhaben, wie die Natur der Sache es erfodert. Wer ihre Rede hört, vergißt den Ausdruk, ſieht und empfindet nichts, als die Sachen; ſeine Aufmerkſamkeit wird niemals auf den Redner, ſondern unaufhörlich auf die Sachen geleitet.

Nach der Natur ihres Inhalts und dem Charakter der Zuhörer iſt ſie bisweilen philoſophiſch, gelehrt, und in ihren Schritten genau abgemeſſen;*) oder popular, mehr ſinnlich, weniger gelehrt, und ſucht die Vorſtellungskraft und Empfindung zugleich zu rühren;**) nur ſophiſtiſch und ausſchweifend iſt ſie niemals.†)

Zu

*) Horum (Philoſophorum) Oratio neque nervos neque aculeos oratorios ac forenſes habet. Loquuntur cum doctis, quorum ſedare animos malunt quam incitare. Sic de rebus placatis ac minime turbulentis docendi cauſa non capiendi loquuntur: ut in eo ipſo, quod delectationem aliquam dicendi aucupentur, plus nonnullis quam neceſſe ſit facere videantur. Cicero in Orat. So dachte ohne Zweifel Dionyſius aus Halicarnaſſus, der den Phädon des Plato tadelt, daß die Schreibart nicht philoſophiſch genug ſey.

**) Eſt igitur haec facultas in eo, quem volumus eloquentem eſſe, ut definire rem poſſit, neque id faciat tam preſſe et anguſte, quam in illis eruditiſſimis diſputationibus fieri ſolet: ſed cum explanatius, tum etiam uberius et ad commune iudicium popularemque intelligentiam accommodatius — cum res poſtulabit, genus univerſum in ſpecies certas, ut nulla neque praetermittatur neque redundet, partietur ac dividet. Ibid.

†) Omnes eosdem volunt flores, quos Orator adhibet in cauſſis, perſequi. Sed hoc differunt, quod, cum ſit propoſitum, non perturbare animos ſed placare potius, nec tam perſuadere quam delectare, et apertius id faciunt quam nos et crebrius; concinnas magis ſententias exquirunt, quam probabiles. A re ſaepe diſcedunt, intexunt fabulas, verba apertius transferunt, eaque diſponunt ut pictores varietatem colorum, paria paribus referunt, adverſa contrariis, ſaepiſſime ſimiliter extrema definiunt. Ib. An dieſer Beſchreibung wird man noch itzt die Beredſamkeit einiger franzöſiſchen Scribenten erkennen.

Zu dieſer Kunſt werden viele und große, ſowol angebohrne, als erworbene Gemüthsgaben erfodert, die an einem andern Orte in nähere Betrachtung gezogen worden.*) Von den Mitteln aber, wodurch der Redner ſeinen Vorſtellungen die Kraft giebt, wird in dem Artikel, Redekunſt, gehandelt.

Man kann der Beredſamkeit den erſten Rang unter den ſchönen Künſten nicht abſprechen. Sie iſt offenbar das vollkommenſte Mittel, die Menſchen verſtändiger, geſitteter, beſſer und glüklicher zu machen. Durch ſie haben die erſten Weiſen die zerſtreuten Menſchen zum geſellſchaftlichen Leben verſammelt, ihnen Sitten und Geſetze beliebt gemacht; durch ſie ſind Plato, Xenophon, Cicero, Rouſſeau, zu Lehrern der Menſchen worden. Sie unterrichtet einzele Menſchen und ganze Geſellſchaften von ihrem wahren Intereſſe; durch ſie werden die Empfindungen der Ehre, der Menſchlichkeit und der Liebe des Vaterlandes in den Gemüthern rege gemacht.

Männer von vorzüglichen Gemüthsgaben, die überall das Wahre und Gute ſehen, von demſelben lebhaft gerührt werden, die dabey die Gabe haben, alles, was ſie erkennen und empfinden, auch andern fühlbar zu machen, die die Kunſt beſitzen, von der man mit Wahrheit ſagt: daß ſie die Sinnen der Menſchen lenkt und die Gemüther beſänftiget;**) können ſolche Männer nicht als Geſchenke des Himmels angeſehen werden? als Lehrer und Vorſteher der Menſchen, beſtimmt jede gemeinnützige Kenntniß, jede gute Geſinnung unter einem ganzen Volk auszubreiten?

In der Beredſamkeit findet die ächte Politik das wichtigſte Mittel den Staat glüklich zu machen. Aeuſſerlicher Zwang macht keine gute Bürger; durch ihn iſt der Staat eine lebloſe Maſchine, die nicht länger geht, als ſo lang eine fremde Kraft auf ſie drükt; durch die Beredſamkeit bekommt ſie eine innere lebendige Kraft, wodurch ſie unaufhaltbar fortgeht. In den Händen eines weiſen Regenten iſt ſie ein Zauberſtab, der eine wüſte Gegend in ein Paradies verwandelt, ein träges Volk arbeitſam, ein feiges beherzt, ein unverſtändiges verſtändig macht. Steht ſie dem Philoſophen bey, ſo breitet ſich Vernunft und Einſicht über ein ganzes Volks aus; leiſtet ſie ihre Hülfe dem Moraliſten, ſo nehmen Geſinnungen der Rechtſchaffenheit, der Redlichkeit und der Großmuth, die Stelle der Unſittlichkeit, des Eigennutzes und aller verderblichen Leidenſchaften ein: durch ſie wird alsdenn ein wildes, ruchloſes, frevelhaftes Volk, geſittet und tugendhaft. Durch ſie unterſtützt konnte der unſterbliche Tullius einen wilden, äußerſt aufgebrachten Pöbel, beſänftigen.*) Durch ſie brachte dieſer Patriot das römiſche Volk dahin, daß es eine Sache, die es ſeit Jahrhunderten gewünſcht und für das gröſte Glük angeſehen hatte, freywillig verwarf.**) Und hätte nicht das Schikſal Roms Untergang beſchloſſen, ſo wäre es durch die Beredſamkeit dieſes einzigen Mannes gerettet worden.

Dieſe Kraft hat die Beredſamkeit nicht nur alsdenn, wenn ſie ſich in einem feyerlichen Aufzuge vor einem ganzen Volke zeiget, und große öffentliche Reden hält. Oft hat ein einziges Wort, zu rechter Zeit geſprochen, mehr Kraft, als eine lange Rede.

*) S. Redner.

**) Regit dictis animos et pectora mulcet. Virg. Aen. I. 152.

*) S. Plutarch im Cicero.

**) Te dicente legem agrariam, hoc eſt alimenta ſua, abdicaverunt tribus. Plin. Hiſt. Nat. L. VII. c. 30.

Rede. Die weitläuftigen Reden, dergleichen Thucydides und Livius den Heerführern in den Mund legen, ſind ſelten ſo würkſam, als ein zuverſichtliches Wort im rechten Augenblik und im wahren Ton der Zuverſicht geſprochen; wie das, wodurch ein griechiſcher Heerführer, den man durch die überlegene Anzahl der Feinde ſchreken wollte, ſeinem Heere Muth gab: **Es iſt nicht unſre Art zu fragen, wie ſtark der Feind ſey, ſondern wo wir ihn antreffen können.**

Alſo kann die Beredſamkeit, auch ohne Veranſtaltung, mitten in den Geſchäfften, durch wenig Worte die größte Würkung thun. Durch dieſe Art der Beredſamkeit hat Sokrates durch eine einzige Unterredung aus einem ausſchweifenden Jüngling beynahe einen Heiligen gemacht.*) So kann ein wahrhaftig beredter Mann nicht blos Entſchließungen erweken, ſondern zugleich antreibende Kräfte zur Ausführung derſelben in das Gemüth legen. Die Beredſamkeit des Umganges, die Sokrates in einem ſo hohen Grad beſaß, iſt ſo wichtig, als die, die in öffentlichen Verſammlungen erſcheint, oder in öffentlichen Schriften ſpricht. Deßwegen ſollte ſie, wie in Sparta, ein Augenmerk bey der Erziehung ſeyn. Es ſind unzählige Gelegenheiten, wo ſie höchſt wichtig iſt: und wo iſt der Menſch, der nicht täglich nöthig hätte, andern etwas zu berichten, oder etwas begreiflich zu machen, oder ſie von irrigen auf richtigere Gedanken zu bringen, oder ſie zu etwas zu bereden, oder gute Geſinnungen in ihnen zu erweken, oder Leidenſchaften zu beſänftigen? Nur die wahre Beredſamkeit kann dieſes thun.

Aus dieſen Betrachtungen erhellet nun, daß ein weiſer Geſetzgeber für die Aufnahme dieſer wichtigen Kunſt überhaupt, und für die gute Anwendung derſelben, niemals gleichgültig ſeyn wird. Alle ſchönen Künſte ſind einem Staat nützlich, dieſe allein iſt nothwendig, wenn ein Volk nicht in der Barbarey bleiben, oder wieder dahin verſinken ſoll. „Warum geben „wir uns doch ſo viel Mühe,“ (ſagt ein großer Dichter) „alle Künſte als „nothwendige Dinge zu lernen, und „verſäumen die Kunſt der Ueberre„dung, als die einzige Führerin der „Menſchen?“*) Welchem Regenten der Flor oder der Verfall, der Gebrauch oder Mißbrauch der Beredſamkeit gleichgültig iſt, dem iſt auch die Wolfahrt ſeines Volks gleichgültig; er iſt gewiß nicht der Vater ſeines Landes, ſondern höchſtens ein Hirte, der eine Heerde weidet, um Nutzen und Einkünfte von derſelben zu haben; er hat weder den Vorſatz, ſein Volk verſtändig und geſittet zu ſehen, noch den Willen, daſſelbe gut zu regieren.

Nach der gegenwärtigen Lage der Sachen ſind nur wenige Staaten, die zu den Geſchäfften der Regierung öffentlich auftretende Redner nöthig hätten. Aber welcher Geſetzgeber hat nicht nöthig, bisweilen durch Schriften mit ſeinem Volke zu reden? Wo iſt ein geſittetes Volk, bey dem nicht wenigſtens in ſittlichen Angelegenheiten öffentliche Redner aus Beruf auftreten, oder öffentliche Schriftſteller ohne Beruf erſcheinen? Dem Geſetzgeber, der nicht ein Tyrann iſt, muß daran gelegen ſeyn, daß ſein Volk von der Nothwendigkeit und dem Nutzen ſeiner Verordnungen, ſeiner Befehle, ſeiner Veranſtaltungen, ſeiner Foderungen überzeuget werde. Auch die unumſchränkteſte Gewalt kann durch Erwekung der Furcht nicht allemal zu ihrem Zwek kommen, der in vielen Fällen nur durch den freyen Willen des Volks erreicht wird. Dieſer kann

*) S. Diog. Laert. in Socr. C. V.

*) Eurip. in Hecuba verſ. 815. ſeq.

kann blos durch Ueberredung erhalten werden. Dem Regenten aber, der nach dem glänzenden Ruhm, ein Vater und Wohlthäter der Völker zu ſeyn, ſtrebt, iſt auch daran gelegen, daß alle öffentliche, berufene und unberufene Lehrer des Volks, von der wahren Beredſamkeit unterſtützt werden. Nur alsdenn können ſie den vortheilhafteſten Einfluß auf den Charakter des ganzen Volks haben. Eigentlich ſind ſie es nur, durch die die Vernunft ausgebreitet, die Finſterniß der Unwiſſenheit vertrieben, der Unflat des Aberglaubens vertilget, und das ſittliche Gefühl von jedem Guten in den Gemüthern rege gemacht wird.

Daß man die Beredſamkeit von den meiſten Gerichtshöfen abgewieſen hat, dagegen läßt ſich mit Recht nichts einwenden. Richter müſſen erleuchtete und einſichtsvolle Perſonen ſeyn, die nicht handeln, ſondern nur einſehen müſſen, wo die Wahrheit und das Recht liegt: dazu haben ſie keines Redners Hülfe nöthig. Nur wo ein ganzes Volk, und ein Volk von nicht großer Einſicht, urtheilen, oder zu einem einſtimmigen Zwek handeln ſoll, da muß es Männer haben, die an ſeiner Statt unterſuchen, abwiegen, und die überwiegenden Gründe ihm vorlegen.

Vermuthlich iſt auch der Mißbrauch, der ſehr oft von der Beredſamkeit gemacht worden, die Haupturſache, daß verſchiedene Geſetzgeber ſie aus den Gerichtshöfen verbannt haben: denn je größer ihre Kraft iſt, je ſchädlicher wird ihr Mißbrauch: und wie das kräftigſte Arzneymittel in den Händen eines Unwiſſenden zum Gift wird, ſo wird die Beredſamkeit in den Händen eines Boshaften zum Werkzeug der Ungerechtigkeit und der Unterdrükung. Ohne Zweifel war es die Beſorgung des Mißbrauchs, die den Geſetzgeber in **Creta** bewogen hat, ſie als eine Verführerin des Volks aus ſeinem Staate zu verbannen.*) Dieſe Vorſicht aber war zu weit getrieben; es giebt Mittel den Mißbrauch zu verhindern, oder wenigſtens ihn ſehr einzuſchränken.

Der Urſprung dieſer Kunſt muß in den erſten Zeiten des geſellſchaftlichen Lebens geſucht werden. So bald unter einem Volke die Sprache in etwas gebildet iſt, ſo entſteht aus großen geſellſchaftlichen Angelegenheiten das Beſtreben, in dem die Beredſamkeit ihren Urſprung hat. Ein Patriot ſucht die Gedanken des Volks nach ſeiner Einſicht zu lenken. Man kann alſo die Erfindung dieſer Kunſt keiner beſondern Zeit und keinem Volke beſonders zuſchreiben. Sie iſt eine Frucht der Natur, jedem Boden einheimiſch; nur nimmt ſie etwas von dem Charakter des Himmelsſtrichs, unter dem ſie hervorkommt, an. Welche Völker aber die Gabe zu reden in eine förmliche Kunſt verwandelt haben, können wir nicht ſagen. Vielleicht haben die aſiatiſchen Griechen dieſes gethan. Wenn es wahr iſt, was man von den Verordnungen des **Thales** in Creta, und des **Lykurgus** in Sparta ſagt:**) ſo ſcheint die Beredſamkeit ſchon zu ihren Zeiten eine förmliche Kunſt geweſen zu ſeyn, deren Regeln gelehrt worden ſind. Daß aber ſchon vor dieſer Zeit die Kunſt zu reden geblüht habe, beweiſt **Homer**, der vollkommenſte Redner. Die Reden, die er ſeinen Helden in den Mund legt, ſind nach Maaßgebung der Perſonen und der Umſtände vollkommen. Ob aber ſchon zu ſeiner Zeit Schulen der Beredſamkeit, oder beſondre Lehrer derſelben geweſen ſeyen, läßt ſich nicht ſagen. Den Philoſophen **Bias** ſtellt **Diogenes Laer-**

*) S. Sextus Emp. adverſ. Mathem. L. II.

**) Sextus l. c.

Laertius als einen großen gerichtlichen Redner vor; woraus ſich wenigſtens abnehmen läßt, daß die öffentliche Beredſamkeit nicht erſt, wie einige vorgeben, zu den Zeiten des Perikles in Flor gekommen. Sie ſcheint vielmehr zu den Zeiten dieſes Staatsmannes in Athen ihren höchſten Gipfel erreicht zu haben. Man ſagt von ihm, daß er das Volk zu allem, was er ſich vorgeſetzt hatte, habe bereden können. Ein ſehr naives Zeugniß davon liegt in einer Antwort, die Thucydides dem ſpartaniſchen König Archidamus auf die Frage gegeben: wer von ihnen beyden, Perikles oder Thucydides, ſtärker im Ringen ſey; „das iſt „ſchwer zu ſagen;“ (war die Antwort,) „denn wenn ich ihn im Ringen zu „Boden geworfen habe, ſo kann er „doch die Zuſchauer bereden, daß ich „nicht ihn, ſondern er mich umgeworfen habe.“ *)

Natürlicher Weiſe mußte in Athen, nachdem einmal die Demokratie da eingeführt war, die Beredſamkeit die wichtigſte Kunſt werden, weil man durch ſie beynahe zum unumſchränkten Herrn des Staats wurde, wie Perikles würklich geweſen iſt. Damals alſo, und noch eine ziemliche Zeit nachher, war Athen voll Rhetoren, bey denen die vornehmere Jugend die Staatsberedſamkeit lernte. Alſo kam die Beredſamkeit bey dieſem, ohnedem mit dem glüklichſten Genie begabten Volke, auf den höchſten Grad der Vollkommenheit. Wer irgend einige Vorzüge des Genies in ſich empfand, der wurde ein Redner, oder er ſuchte die Theorie dieſer Kunſt ins Licht zu ſetzen. Die theoretiſchen Werke aus den damaligen Zeiten ſind alle, bis auf die Rhetorik des Ariſtoteles, für uns verloren. Hingegen ſind noch Meiſterſtüke von würklichen Werken der öffentlichen Beredſamkeit aus den goldenen Zeiten derſelben übrig, die man in der Geſchichte des Thucydides, und in den Werken des Iſokrates, des Demoſthenes und des Aeſchines findet. Vom Iſokrates ſagt man, er ſey der erſte, der das Studium des Mechaniſchen im Ausdruke, des Wolklanges und der künſtlichen Einrichtung der Perioden, eingeführt habe.

*) Plutarch. in Pericl.

Ein ganz außerordentliches Beſtreben nach der höchſten Vollkommenheit dieſer Kunſt äußerte ſich vornehmlich in Athen, als die politiſchen Umſtände Griechenlandes der Freyheit dieſes Staats den Untergang drohten. Eine ſo äußerſt wichtige Sache erwekte natürlicher Weiſe alles, was irgend an Kräften in den Gemüthern der Patrioten vorhanden war. Damals thaten ſich insbeſondre Demoſthenes und Phocion hervor, die eifrigſten Verfechter der Freyheit; jener durch Reden, dieſer durch Reden und Thaten. Von jenem ſagt man, er ſey der fürtrefflichſte; von dieſem, er ſey der nachdruklichſte Redner geweſen. Man kann nicht ohne Bewundrung ſehen, mit was für unermüdeter Würkſamkeit, mit welcher Anſtrengung des Geiſtes, mit welcher Hitze der Empfindung, Demoſthenes jede Triebfeder des menſchlichen Herzens zu reizen geſucht hat, um die ſinkende Freyheit aufrecht zu halten. Vielleicht hat niemals ein Menſch für die Rechte der Menſchlichkeit weder mit ſo viel Genie, noch mit ſo viel Eifer gefochten. Seine Reden ſind das fürtrefflichſte Denkmaal des Verſtandes und der patriotiſchen Geſinnungen.

Ueberhaupt herrſcht in den Ueberbleibſeln der Beredſamkeit derſelben Zeit eben der Geſchmak, den man in andern griechiſchen Werken der ſchönen Künſte aus dieſem Zeitalter ſieht. Eine ganz männliche Stärke des Verſtandes, der überall das ſieht, was am geradeſten und ſicherſten zum

Zwek führet, der über alle Ränke und Spitzfindigkeit des Witzes und der täuſchenden Einbildungskraft wegſchreitet; und ein Herz, das die wahre Größe und Stärke der menſchlichen Natur empfindet, das von nichts kleinem gerührt wird. Auch die Gattung der Beredſamkeit, die ruhigere Gegenſtände zum Inhalt hat, die den Philoſophen, den Geſchichtſchreibern und den Moraliſten eigen iſt, war in dieſer goldenen Zeit, die vom Perikles bis auf den Phocion gedauert hat, in ihrer höchſten Schönheit, wovon die Werke des Plato und des Xenophon hinlänglich zeugen. Eben ſo ſcheint auch die Beredſamkeit des Umganges damals im höchſten Flor geweſen zu ſeyn, wovon man tauſend Beyſpiele in den Werken des Plutarchus antrifft. Alſo können die Griechen auch in dieſem als die Lehrmeiſter aller ſpätern Völker angeſehen werden.

Mit der Freyheit fiel in Athen auch die große Beredſamkeit, und entartete in eine angenehme Kunſt, die mehr zum Zeitvertreib und zur Beluſtigung der Einbildungskraft, als zur Ausbreitung des Guten angewendet wurde. Noch in den guten Zeiten hatten ſchon die verſchiedenen Sekten der Philoſophen angefangen, einen ſchädlichen Einfluß auf die Beredſamkeit zu haben. Die Hochachtung, in welcher einige Philoſophen ſtunden, gab auch ſeichten Köpfen die Ruhmſucht, ſich durch Behauptung allerhand ſeltſamer Meynungen einen Namen zu machen. Die Sophiſterey ſchlich ſich unvermerkt in die Kunſt der Rede ein. Man ſah nicht mehr auf richtige Beweiſe des Wahren, ſondern auf erſchlichene und auf Spitzfindigkeit gegründete Behauptung deſſen, was man für wahr ausgab. Als nachher das Volk ſeinen Antheil an der Regierung verloren hatte, fielen auch die ſtarken Triebfedern zu dieſer Kunſt. Sie wurde gemißbraucht, den Tyrannen zu ſchmeicheln, oder das Volk, das keine wichtigen Geſchäffte mehr hatte, in ſeinem Müßiggang zu beluſtigen. Oeffentliche Reden über wichtige Staatsangelegenheiten hatten nicht mehr ſtatt; ſie wurden aber in den Schulen der Redner der Jugend, die kein Gefühl der Freyheit und nicht die geringſte Kenntniß der Politik hatte, zur Uebung in der Wolredenheit aufgegeben.

Da indeſſen alle Kunſtgriffe der Redner, alle Farben der Beredſamkeit, welche die goldne Zeit der Freyheit hervorgebracht hatte, übrig geblieben waren, die Seele aber, nämlich die großen und wichtigen Angelegenheiten, worüber geredt werden ſollte, fehlten: ſo entſtund die zierliche, der Phantaſie ſchmeichelnde Beredſamkeit der neuen Griechen, die ſich nur in den Schulen Athens erhalten, und nachher von da nach Rom ausgebreitet hatte. Die Kraft des Genies, welche die alten Redner angewendet hatten, die wichtigſten Angelegenheiten in ihrem wahren Lichte vorzuſtellen, dem ganzen Volke Empfindungen einzufloßen, oder bey ihm Entſchließungen hervor zu bringen, wurde nun angewendet, den Reden von erdichtetem Inhalt Zierlichkeit, Annehmlichkeit und Wolklang zu geben. Die Lehrer der Beredſamkeit, die ehedem die jungen Redner in der Staatskunſt und in der Wiſſenſchaft, ſich der Gemüther zu bemächtigen, unterrichtet hatten, wurden Grammatiker, und lehrten ſchöne Redensarten, angenehme Bilder, und witzige Einfälle in die Rede zu bringen. In ihren Schulen wurde nichts mehr von Staatsintereſſe, von der Regierungskunſt, ſondern von Tropen und Figuren der Rede geſprochen. Homer wurde nicht mehr als ein Lehrer der Heerführer und Regenten, ſondern als ein Grammati-

matiker angeſehen: man ſuchte in der Ilias alle mögliche Figuren der Rede, und fand bisweilen acht bis zehen verſchiedene Figuren in einer einzigen Redensart. Kurz, die Beredſamkeit entartete in den Schulen der Rhetoren gerade ſo, wie lange hernach die Philoſophie unter den Händen der Scholaſtiker, in einen bloßen Wortkram. Nur hier und da waren noch einzele geſündere Köpfe, welche die Ueberbleibſel der wahren Kunſt zu reden auf philoſophiſche Materien anwendeten.

Dieſes Schikſal hat die Beredſamkeit unter dem Volke gehabt, dem die Natur vor allen andern Völkern alle, zu den Künſten nothwendige, Talente in reichem Maaße zugetheilt hatte.

Auf eine ganz ähnliche Weiſe iſt die Beredſamkeit auch in Rom aufgekeimt, zur vollen Reife erwachſen, und wieder verwelkt. Die erſten Redner des römiſchen Volks hatten keinen Lehrmeiſter, als ihren guten und ſcharfen Verſtand, von dem Eifer für das allgemeine Beſte begleitet. Die kurze Rede des Tiberius Gracchus, die Plutarchus aufbehalten hat,*) iſt ein Meiſterſtük einer ſtarken natürlichen Beredſamkeit. Lange hatten die römiſchen Redner keinen andern Lehrer dieſer Kunſt, als die Natur. Als ſie nachher mit den Griechen bekannt wurden, lernten ſie von ihnen, die Beredſamkeit als eine Kunſt zu ſtudiren und zu üben. Man lernte ſie, wie in Athen, um dadurch einen Einfluß auf die Entſchließungen des Senats und des Volks zu haben, oder wichtigen Rechtsſachen, deren Entſcheidung oft vom ganzen Volke abhieng, eine günſtige Wendung zu geben. Das Anſehen und die Macht, die man ſich in Rom durch die Beredſamkeit geben konnte, brachte dieſe Kunſt in große Achtung. Man ſah Redner entſtehen, die ſich neben dem Perikles und Demoſthenes hätten zeigen können. Zu dem höchſten Flor kam ſie ebenfalls in dem Zeitpunkt, da die Freyheit gegen die Unterdrükung der Republik kämpfte. Eben die erhabenen Beſtrebungen, die der atheniensiſche Redner anwendete, den Fall der griechiſchen Freyheit aufzuhalten, wendete auch Cicero an, Rom denſelbigen Dienſt zu thun. Der Untergang der Freyheit bewürkte in Rom, gerade wie in Griechenland, dieſelbe Ausartung der Beredſamkeit, nur mit dem Unterſchied, daß die Römer, deren Genie weniger zur Spitzfindigkeit geneigt war, ſich niemals bis zu den unendlichen Kleinigkeiten der Rhetorik herunter gelaſſen, an welche ſich die ſpätern griechiſchen Rhetoren hielten.

Mit Cicero ſtarb das Große dieſer Kunſt; aber wie ſich in einem todten Leichnam, die Wärme noch eine Zeitlang hält, ſo hielt ſich auch etwas von dem ſcheinbaren Leben derſelben nach dieſes großen Mannes Tode.*) Obgleich die politiſche Beredſamkeit mit der Freyheit ihren völligen Untergang fand: ſo erhielt ſich doch die gericht-

*) S. Plutarch in den Gracchen.

*) Der Jeſuit Strada wendet ein Gleichniß, deſſen ſich Plutarchus bedient hatte, um den Verfall der griechiſchen Monarchie nach Alexanders Tode abzubilden, ſcharfſinnig auf den Verfall der Beredſamkeit nach Ciceros Tode an. Vt abeunte anima cadavera non conſiſtunt — — ſic Alexandro fugiente exercitus ille palpitabat — — Perdiccis, Seleucis atque Antigonis, tamquam ſpiritibus etiamnum calidis — — tandem flacceſcens exercitus et cadaveris more tabidus, vermium inſtar ex ſeſe procreavit degeneres Reges — ſemianimes. Ita ſane ſublato Cicerone — ſtatim eloquentiae corpus, quod ab illo animabatur, elanguit; et quamvis Oratores aliquot, Perſii, Senecae, Plinii, tamquam plena adhuc animae membra, cadentem calentemque ſpiritum reciperent — brevi tamen in mera Oratorum cadavera degeneratum eſt. Proluſ. Academ. Lib. I. 1.

gerichtliche noch lange Zeit; auch blieb überhaupt unter der Regierung der Cäſarn und einiger nachfolgender Kaiſer ein Theil der Hochachtung, die man in den letzten Zeiten der Republik für dieſe Kunſt hatte. Gut ſprechen zu können war noch eine Zeitlang ein Talent, welches zu beſitzen ſelbſt die unumſchränkten Herren der Welt für keine Kleinigkeit hielten. Allein das große Intereſſe, das allein der Beredſamkeit das wahre Leben geben kann, war weg; und auch das wenigere Intereſſe, wodurch die gerichtliche Beredſamkeit ſich erhalten hatte, fiel auch immer mehr, und endlich verſank dieſe Kunſt, wie ein todter Leichnam in eine ekelhafte Verweſung.

Als man in den neuern Zeiten wieder anfieng, die Wiſſenſchaften und Künſte der Alten aus dem Staube hervor zu ſuchen, war die Beredſamkeit eine der erſten, die die Achtung der Neuern auf ſich zog. Aus der Aſche der griechiſchen und römiſchen Redner entſtund etwas, das man als eine Frucht der alten Kunſt zu reden anſehen konnte, ob es gleich nur eine ſchwache und entfernte Aehnlichkeit mit ihr hatte. Dieſe Abartung war eine natürliche Folge des mindern fruchtbaren Bodens. Die Neuern lernten die Beredſamkeit wieder hochſchätzen, aber zu der Vollkommenheit, auf welcher ſie bey den Alten war, konnten ſie dieſelbe nicht bringen; denn die großen Triebfedern, wodurch dieſe Kunſt bey den Alten ihre Stärke erhalten hatte, waren nicht mehr vorhanden. Durch die Beredſamkeit kann man in den neuern Zeiten Ehre und Anſehen bey einem ſehr kleinen Theil ſeiner Nation erhalten; aber politiſche Macht, Einfluß auf die Entſchließungen der Regenten, auf das Schikſal ganzer Völker, iſt kaum mehr daher zu erwarten. Alſo wird auch ein Genie, wie Demoſthenes oder Cicero geweſen, niemal zu der Größe kommen, die wir an dieſen Männern bewundern.

Das ſtärkſte Beſtreben, durch Beredſamkeit groß zu werden, ſcheint in den neuern Zeiten ſich in Frankreich zu äußern, wo man durch dieſe Kunſt ſich wenigſtens einen großen Namen machen, und bey vielen zu großem Anſehen kommen kann. Da, wo es dem Eifer für das gemeine Beſte, und für die Erhaltung eines Reſts der Freyheit noch vergönnt iſt, gegen die Unterdrükung zu kämpfen, in einigen Parlamenten, ſieht man noch bisweilen Werke hervorkommen, die ſelbſt Athen und Rom nicht würden gering geſchätzt haben. Es iſt auch in dieſem Lande nicht ganz unerhört, daß die Beredſamkeit, die ihre Stimme blos in Schriften erhebt, von einigem Einfluß auf allgemeine Staatsentſchließungen geweſen ſey. Allein blos durch Schriften reden, macht nur einen Theil der Kunſt aus. Demoſthenes ſelbſt hat den mündlichen Vortrag für den wichtigſten Theil derſelben gehalten. Alſo können die, welche nur durch Schriften mit ihrer Nation reden, die Kunſt niemal in ihrer Stärke brauchen.

Deutſchland ſcheinet (es ſey ohne Beleidigung geſagt) in ſeiner gegenwärtigen Verfaſſung, ein für die Beredſamkeit ziemlich unfruchtbarer Boden zu ſeyn. Zu ſagen, daß es den Deutſchen an Genie dazu fehle, wäre ohne Zweifel eine grobe Unwahrheit; daß aber dem Deutſchen, der von der Natur die Talente des Redners empfangen hat, die Triebfedern, ſich zu einer gewiſſen Größe zu ſchwingen, ganz fehlen, iſt eine Wahrheit, die niemand leugnen kann. Unſre Höfe ſind für die deutſche Beredſamkeit unempfindlich; unſre Städte haben eine allzugeringe Anzahl Einwohner, die von ſchönen Künſten gerührt werden; und die wenigen, die das Gefühl dafür haben, ſind nicht

von dem Anſehen, um Eindruk auf das Publikum zu machen. Wie wenig Kraft kann alſo Lob oder Tadel auf ein männliches Gemüthe haben, da beyde von ſo wenigen und ſo unbeträchtlichen Menſchen herkommen können? In Athen war das ganze Volk das, was in Deutſchland die kaum zu merkende Zahl guter Kenner iſt; es hatte Geſchmak.*) Die bekannte Anekdote von Theophraſtus, der wegen ſeines Accents von einem gemeinen Weib iſt getadelt worden, beweiſt, daß in Athen der gemeinſte Menſch ein Ohr und ein Gefühl für die Schönheiten der Rede gehabt, das in Deutſchland nur die wenigen Kenner haben. Noch verträgt das deutſche Ohr alles, ſo wie das deutſche Aug, wenn es nur nicht gegen eine Nationalmode ſtreitet. In ſchönen Künſten aber iſt noch nichts zur Mode worden. In Athen war eine ungewöhnliche Gebehrde des Redners, eine nicht ganz attiſche Redensart, eben ſo anſtößig, als dem deutſchen Volk eine ungewöhnliche Form des Huts wäre.**) Sah das ganze Volk in Athen auf Kleinigkeiten, wie viel mehr mußte der Redner in wichtigen Dingen ſorgfältig ſeyn.

Ein Hauptgrund, warum bey jenen Alten, ſowol alle ſchöne Künſte überhaupt, als die Beredſamkeit insbeſondere, zu einem höhern Grad der Vollkommenheit gekommen, liegt in der öffentlichen und feyerlichen Anwendung derſelben, wodurch der Redner die wahre Begeiſterung empfindet. Dieſes fehlt auch in den größten Städten Deutſchlands ganz, da ſelbſt die Feyerlichkeiten der Religion alles Feſtliche und die Einbildungskraft ergreifende, verloren haben.

Hiezu kommt noch, daß durch weitere Ausbreitung der ſtrengern Wiſſenſchaften der Verſtand mehr gewonnen, die Einbildungskraft aber und die Empfindung viel verloren haben. Wir ſind in unſerm ganzen Betragen trokener, kaltblütiger, bedächtlicher geworden. Es würde gegenwärtig lächerlich ſeyn, wenn ein Beklagter, um ſeiner Vertheidigung mehr Gewicht zu geben, die Portraite ſeiner Voråltern in die Gerichtsſtube brächte: in Rom war dieſes nichts außerordentliches. Der philoſophiſche Geiſt unſrer Zeiten fodert, daß man ſich an das Weſentliche ſeiner Materie halte: dieſes aber iſt dem Geiſt der Beredſamkeit entgegen. Die Vertheidigung des Cn. Plancius, die Cicero in einer langen Rede ausgeführet hat, würde von den guten Advocaten unſrer Zeit in zwanzig Worten vollkommen vollführet werden, und dem, der mehr als dieſe zwanzig nöthige Worte dazu anwenden wollte, würde es übel genommen werden. Dieſer Geiſt der trokenen Gründlichkeit iſt der Beredſamkeit ganz entgegen.

Bey dieſen der Beredſamkeit ſo ungünſtigen Umſtänden, müſſen wir uns begnügen, wenigſtens eine ganz kleine Anzahl Schriftſteller zu haben, (und dieſe hat Deutſchland, wiewol erſt ſeit kurzem) an denen man die zur Beredſamkeit nöthigen Talente nicht vermißt, und die die Hoffnung unterhalten, daß dieſe wichtige Kunſt auch unter dem deutſchen Himmel ſich in ihrer Stärke zeigen werde, ſo bald die Umſtände der Nation es zulaſſen werden.

*) Quorum ſemper fuit prudens ſincerumque judicium, nihil ut poſſent, niſi incorruptum audire et elegans; ſagt Cicero von den Athenienſern. Er ſezt hinzu: Eorum religioni cum ſerviret Orator, nullum verbum inſolens — nullum odioſum ponere audebat. Cic. Orat.

**) — ut Aeſchini ne Demoſthenes quidem videatur attice dicere — Itaque ſe purgans jocatur Demoſthenes: Negat in eo poſitas eſſe fortunas Graeciae, huc an illuc manum porrexerit. Ibid.

* *

Die eigentlichen Anweiſungen zur Beredſamkeit werden ſich bey dem Artikel Redekunſt finden. —

Unter den allgemeinen, darüber geſchriebenen Raiſonnements, welche, mehr oder weniger, beytragen können, den Begriff davon zu beſtimmen — obgleich in den mehreſten der mir bekannten, eben ſo wie in dem vorhergehenden Artikel, immer die Beredſamkeit des eigentlichen Redners, und die Beredſamkeit des Dichters, des Geſchichtſchreibers und aller Arten von Schriftſteller, unter einander geworfen, oder doch nicht genau von einander unterſchieden worden ſind — ſcheinen, meines Bedünkens, nächſt dem Phädrus des Plato (welcher, meines Erachtens, eher hierher, als, wohin man ihn gewöhnlich zu ſetzen pflegt, unter die eigentlichen Rhetoriken, gehört) die wichtigſten unter den, von Neuern, lateiniſch geſchriebenen, zu ſeyn: Eraſmi Rot. de duplici copia, verborum et rerum, liber, Baſ. 1517. 8. Lugd. Bat. 1655. 8. — Ger. Ioa. Voſſii de Rhetor. natura ac conſtitutione... liber. Lugd. Bat. 1622. 8. Hag. Com. 1658. 4. — De convenientia ac diſcrimine Oratoriae ac poeſeos .... Auct. Chriſtoph. Schradero, Helmſt. 1661. 4. — De ſolutae ligataeque orationis limitibus ... ſcripſ. Ioh. Val. Pietſch, Regiom. 1718. 4. — Ioh. Fr. Hauptmanni de intima eloquentiae cum dialectica conjunctione, epiſtola, Lipſ. 1737. 4. — Ioa. Aug. Erneſti de eloquentiae in philoſophia uſu, Lipſ. 1738. 4. — Ebend. Progr. de grata negligentia orationis, Lipſ. 1743. 4. in den opuſc. orat. Lugd. B. 1762. 8. Diſſertatio de cognatione hiſtoriae et eloquentiae cum poeſi ... ſcripſit Sam. Frid. Nath. Morus, Lipſ. 1761. 4. — Aug. Carol. Briegleb oratio de philoſophia ab eloquentiae ſtudio non ſejungenda, Ienae 1771. 4. — F. W. Goetzius de confinio poeſeos et eloquentiae regundo, Lipſ. 1774. 4. —

— Von italieniſchen: Ragionamento della Lingua Toſcana di Bernard. Tomitano ove ſi prova, la filoſofia eſſer neceſſaria all perfetto oratore e poeta, Pad. 1542. 8. (3 Bücher) verm. unter dem Titel: Quattro libri della lingua Toſcana, ebend. 1570. 8. — Due trattati da Guil. Camillo, l'uno delle materie, che poſſono venire ſotto lo ſtile dell' eloquente, e l'altro della imitazione, Ven. 1554. 4. (die letztere Abhandlung iſt gegen den Ciceronian. des Erasmus gerichtet) — Della Eloquenza, Dialogo di . . Dan. Barbaro . . . Ven. 1557. 4. — Eſame delle Retorica antica ed uſo della moderna . . . . di Gul. Becelli, Veron. 1735. 4. 2 B. — Della dignità della eloquenza vulgare . . . da Lud. Ant. Muratori, Ven. 1750. 8. lat. durch Greg. Trautwein, Oenip. 1757. 8. —

— Von franzöſiſchen Schriften: Traité de l'eloquence françoiſe et des raiſons pourquoi elle eſt demeurée ſi baſſe von Guil. du Vair, in ſ. W. Rouen 1612. 8. S. 501 u. f. — Tableau de l'orateur françois, Lyon 1624. 12. — Portrait de l'Eloquence par Dupré, Par. 1625. 8. — Conſiderations ſur l'eloquence françoiſe, von Frcs. de la Motte le Vayer, Par. 1638. 12. — Reflexions ſur l'uſage de l'eloquence de ce tems en général von René Rapin, Par. 1672. 12. und im 2ten B. ſeiner Werke. — Les beautés de l'ancienne eloquence oppoſées aux affectations des modernes, par le St. Boiſſimon, Par. 1688. 12. — Penſées de la vraye et de la fauſſe éloquence in den Parrhaſianis, Amſt. 1699. 12. deutſch, Altenb. 1722. — Dialogues ſur l'eloquence en général et ſur delle de la chair en particulier von Franc. Salignac de la Motte Fenelon, Par. 1718. 12. deutſch, Halle 1734. 8. — das 11te Kap. in dem Traité du Beau des Crouſaz, 1724. 12. 2 B. handelt de la beauté de l'eloquence — ſo wie der 2te Art. des 3ten B. in Rollins Manière d'enſeigner et d'etudier les belles lettres, Par. 1726. 12. 4 B. (deutſch, durch Joh. Joach. Schwabe, Leipz. 1738. 8.)

von der Beredſamkeit, und gegen das, was Rollin darüber geſagt hat, ſchrieb Balth. Gibert: Obſervations, par rapport à ce qui regarde l'eloquence etc. Par. 1727. 12. — Diſcours ſur l'eloquence, von Joſ. Thulier d'Olivet, bey ſeiner Ueberſ. der Catilinar. Reden des Cicero, Par. 1736. 12. — Connoiſſance des défauts et des beautés de l'eloquence et de la poeſie, à la Haye 1751. 12. — De l'eloquence du Barreau, par Mr. Gin, Par. 1767. 12. — Ein Aufſatz des Hrn. von Voltaire über Beredſamkeit, in dem 2ten Th. der Nouv. Melang. S. 269. — — Von engliſchen Schriften: Eſſai of Eloquence von Hume; deutſch, im 4ten Th. ſeiner verm. Schriften, Hamb. 1755. 8. — A Portrait of Oratory ... by D. Gardner, Lond. 1765. 8. — in den Lectures des Blair, Lond. 1783. 4. 2 B. handelt die 25-34 Vorleſung von den verſchiedenen Gattungen der Beredſamkeit, von der Geſchichte derſelben, u. d. m. — — Von deutſchen Schriften: Vernünftige Gedanken und Urtheile von der Beredſamkeit, Frankf. 1727. 8. — Heinr. Braun von der Kunſt zu denken, als dem Grunde der wahren Beredſamkeit, Augsburg 1765. 4. — von den Gränzen des Poetiſchen in den Werken der Beredſamkeit von Nic. Joh. Nottbeck, Jena 1767. 8. —

Zur Kenntniß der Geſchichte, der Eigenheiten, und des Geiſtes der Beredſamkeit bey verſchiedenen Völkern, und zu verſchiedenen Zeiten überhaupt, können folgende Schriften etwas beytragen: Traité de l'eloquence anc. et moderne par Mr. Simprov in dem 17ten B. des Extraord. du Mercure gallant, Janv. 1682. S. 150. — Matth. Aſp. Diſſertat. de Parallelismo Orator. vet. et recent. Upſal 1735. 8. — von dem Unterſchiede der Beredſamkeit der Alten und der Neuern, von Joh. Chriſtph Briegleb, Gött. 1767. 4. — — In Anſehung der Griechen insbeſondre, die Geſpräche des Plato, Gorgias, (deutſch, Zürich 1775. 8.) Hippias, Protagoras — Lud. Creſollii Theatrum veter. Rhetor. Orator. Declamator. quos in Graecia nominabant Σοφιστας, expoſitum libris V. in quibus omnis eorum diſciplina, et dicendi et docendi ratio, moresque produntur, vitia damnantur ... Par. 1620. 8. und im 10ten B. des Gronovſchen Theſ. S. 1. u. f. — Georg. Nic. Kriegk Diſſert. de Sophiſtar. Eloquentia, Ienae 1702. 4. — Ioh. Geo. Walchii Diſſertat. de praemiis veter. Sophiſtar. Rhetor. et Orator. Ienae 1719. und in ſeinen Parerg. Academ. Lipſ. 1721. 8. S. 103. — Diſſertations ſur l'origine et les progrès de la rethorique dans la Grèce von Jacq. Hardion, 12 an der Zahl, in dem 13, 19, 22, 25, 30 und 36 B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. — — In Anſehung der Römer: De cauſſis corruptae eloquentiae, Dialog. (gewöhnlich bey dem Tacitus abgedr. franzöſ. von Morabin 1722. engl. im 74. von Fitzosborne letters, deutſch durch Gottſched bey der 2ten u. f. Ausgaben ſ. Redekunſt.) — Conſiderations ſur les progrès des belles lettres chez les Romains et les cauſes de leur decadence par Mr. l'Abbé le Moine d'Orgival, Par. 1749. 12. deutſch, Bresl. 1755. 8. — — In Anſehung beyder Völker: Brevis hiſtoria ſtudior. Rhetor. apd. Graec. et Roman. von Joh. Clericus, bey ſeiner arte crit. Amſtel. 1712. 8. P. I. Sect. I. cap. XVI. S. 337. — — In Anſehung der alten und neuern Völker zu gleicher Zeit: Traité de l'origine et du progrès de la Rhetorique chez les Hebreux, Grecs, Romains et François par Jean Frcs. Grandis, Par. 1656. 12. — I. Georg. Walchii diſſertat. de fatis oratoriae artis inter Graec. Rom. et German. von Chph. Cellarii oration. Lipſ. 1714. 8. — Chr. Gottl. Wiliſch de fatis eloquentiae, Progr. tres, Annaeb. 1721-1723. 4. — Gottſcheds ausführliche Redekunſt, Leipz. 1739 und 1743. 8. hat eine hiſtoriſche Einleitung vom Urſprunge und Wachsthume der Beredſamkeit bey den Alten und von ihrem damahligen Zuſtande in Deutſchland. — In des Juvenel de Carlencas Eſſai ſur l'hiſtoire des bel-

les

les lettres etc. Lyon 1744. 12. 4 Vol. handelt das 4-7te Kap. des erſten Abſchn. S. 125 u. f. des erſten B. der d. Ueberſ. von der Geſch. der Beredſamkeit unter Alten und Neuern. — In Joh. Andr. Fabricii Abriß einer allgem. Hiſtorie der Gelehrſamkeit, Leipz. 1752-1754. 8. die 261 u. f. S. des erſten, die 253 u. f. des zweyten, die 206 u. f. S. des dritten B. — In Lawſons Lectures concerning Oratory, Lond. 1758. 8. die 2, 5 und 6te Vorleſ. — In Blairs Lectures in der 25 und 26ten Vorleſ. — u. a. m. — — Ueber die Geſchichte und die Eigenthümlichkeiten der Beredſamkeit in **Deutſchland**, können beſondre Erläuterungen geben: Beyträge zur kritiſchen Hiſtorie der deutſchen Sprache, Poeſie und Beredſamkeit, Leipz. 1732. u. f. 8. 32 St. — der deutſchen Geſellſchaft in Leipzig Nachrichten und Anmerkungen, welche die Sprache, Beredſamkeit und Dichtkunſt der Deutſchen betreffen, Leipz. 1740-1944. 8. 4tes Stück. — Beyträge zur Geſchichte der deutſchen Sprache und Nationallitteratur, London (Bern) 1777. 8. 2 B. u. a. m. — — Auſſer dieſen finden ſich in den mehreſten Schriftſtellern, welche über die Redekunſt überhaupt oder einzele Theile derſelben geſchrieben haben, wie z. B. im Quinctilian, Longin, u. a. m. ſo wie in Schriften, welche den Geſchmack u. d. D. betreffen, mehr oder weniger hierher gehörige Nachrichten. S. übrigens die Artikel **Redner**, **Lobrede** u. d. m. — —

Beſchluß.

(Beredſamkeit.)

Iſt in einer Rede eine kurze Zurükführung auf den Inhalt, wodurch dasjenige, was weitläuftig vorgetragen worden, in eine Hauptvorſtellung vereiniget wird, durch welche man den Endzwek der Rede unmittelbar zu erreichen ſucht. Von der Nothwendigkeit der Zurükführung vieler verbundenen Vorſtellungen, auf eine einzige, haben wir in einem beſondern Artikel gehandelt. Bey einer weitläuftigen Rede iſt dieſelbe am allernöthigſten und erfodert, wegen der Menge der Sachen, die gröſte Kunſt. Daher Quintilian wol anmerkt, das hier mehr, als in irgend einem andern Theil einer Rede, die ganze Stärke der Beredſamkeit nöthig ſey;*) und Cicero berichtet, daß bey den Gelegenheiten, wo verſchiedene Perſonen verſchiedene Theile der Reden verfertiget haben, ihm insgemein der Beſchluß aufgetragen worden. Der Beſchluß muß, ſo viel möglich iſt, das ganze Weſen der Ausführung ins Kurze faſſen: alles, was durch die Rede ſtükweiſe das Gemüth gerührt hat, oder der Einbildungskraft vorgeſtellt worden, muß darin auf einmal würken. Die nachdrüklichſten Worte, die kräftigſten Wendungen, die bündigſten Vorſtellungen, müſſen dabey angewendet werden.

Eigentlich iſt der Beſchluß der Rede dasjenige, um deſſentwillen die ganze Rede gemacht worden iſt. Dieſe enthält einen Hauptſatz; z. B. Titius iſt des Hochverraths ſchuldig, weil er dieſes oder jenes gethan hat. Sobald die Sache einer weitläuftigen Ausführung bedarf, ſo wird der Saz nur nach und nach, oder ſtükweis bewieſen. Keine von den beſondern Abhandlungen der Rede beweiſt ihn ganz, oder hinlänglich. Nur alle beſondere Theile derſelben, in eine einzige Hauptvorſtellung geſammelt, machen den Hauptſaz nebſt deſſen Beweis aus. Daher iſt klar, daß der Beſchluß das weſentlichſte Stük der Rede ſey. Ohne ihn iſt ſie wie ein Vernunftſchluß, dem der Hinterſaz fehlt.

Hieraus läßt ſich überhaupt abnehmen, wie der Beſchluß jeder Rede müſſe beſchaffen ſeyn. Er muß einer

*) At hic, ſi uſquam, totos eloquentiae aperire fontes licet. Inſt. L. VI. gegen das Ende des I. Cap.

einer Landcharte gleichen, welche in einem kleinen Raum alle die Länder und Oerter, wodurch man auf einer langen Reiſe gekommen iſt, jedes nach ſeiner Lage und Verbindung, dem Auge auf einmal darſtellt. Cicero verlanget in dem Beſchluß einer gerichtlichen Rede drey Dinge, die er enumerationem, indignationem conquestionem nennt, oder die kurze Wiederhohlung der Beweiſe, die Vermehrung ihrer Wichtigkeit durch die Verabſcheuung deſſen, was der Gegentheil verlangt, und die Klage über die Ungerechtigkeit deſſelben.

Der pathetiſche Theil, oder die zwey letztern, durften vor den atheniensiſchen Gerichten nicht vorkommen. Die Richter ſollten blos unterrichtet und nicht gerührt werden. Daher wurden eigene Herolde beſtellt, die den Redner ſchweigen hießen, ſo bald er ins Pathetiſche verfiel. Aus eben dieſer Urſache ſaßen die Richter des Areopagus im Finſtern, weil ſie ſich durch die klägliche Gebehrden der Beklagten nicht wollten von der Unpartheiligkeit abreißen laſſen.

Beſchreibung.

(Beredſamkeit; Dichtkunſt.)

Eine beſondere Gattung der Rede, wodurch die Beſchaffenheit einer Sache umſtändlich angezeiget wird. Es kommen ſowol in der Beredſamkeit, als in der Dichtkunſt Fälle, Sachen zu beſchreiben, vor, wo die Beſchreibungen wichtig ſind, und wol überlegt werden müſſen. Daher pflegen die Lehrer der Redner und der Dichter die Beſchreibung, als eine zur Kunſt gehörige Sache, in beſondere Betrachtung zu nehmen.

Die Beſchreibung betrifft entweder die allgemeine Beſchaffenheit einer Gattung, oder die beſondere Beſchaffenheit eines einzelen Dinges. Im erſtern Fall vertritt ſie die Stelle einer Erklärung, im andern Fall iſt ſie ein Gemählde, wodurch wir die Beſchaffenheit einer geſchehenen oder würklich vorhandenen Sache erkennen.

Die erſtere Art der Beſchreibung kommt in ſolchen Reden vor, wo man aus allgemeinen Begriffen beweiſen, oder den Zuhörer durch Schlüſſe überzeugen will. Jeder Beweis über die Beſchaffenheit einer Sache muß nothwendig aus allgemeinen Begriffen hergeleitet werden. Wer von einer Handlung beweiſen will, daß ſie gerecht oder ungerecht ſey, muß den Beweis aus der Natur der Gerechtigkeit hernehmen. Der Philoſoph beſtimmt die allgemeine Natur der Sache durch Erklärungen. Dieſe ſchiken ſich ſelten für den Redner, er giebt ſie durch Beſchreibungen zu erkennen. Die Erklärung giebt das Weſen der Sache zu erkennen; die Beſchreibung aber legt von dem Weſen der Sache nur ſo viel an den Tag, als in dem Falle, wo ſie gebraucht wird, nöthig iſt. Daher ſagt Cicero: Vocabuli ſententia, breviter et ad utilitatem cauſae accomodate, deſcribetur. Von dieſer Art der Beſchreibung iſt in dem Artikel, Beweisgründe, geſprochen worden.

Die andre Art der Beſchreibung zeiget die Beſchaffenheit einer vorhandenen oder geſchehenen Sache an. Sie iſt ein Gemähld, wodurch etwas als gegenwärtig vor Augen gelegt wird. Sie kommt bey Rednern und Dichtern oft vor, und theilt ſich wieder in zwey Arten, da ſie entweder die Beſchaffenheit einer auf einmal vorhandenen Sache, z. B. einer Gegend; oder einer ſich nach und nach äußernden Sache, z. E. einer Begebenheit, ausdrükt. Die erſtere Art kommt faſt in allen Stüken mit einem Gemähld überein, und bekommt alſo auch gar oft den Namen eines Gemähldes. Bey Verfertigung einer ſolchen Beſchreibung aber ſtoßen

dem

dem Redner und dem Dichter Schwierigkeiten auf, die der Mahler nicht hat. Dieſer ſtellt das, was auf einmal in die Augen fällt, auch auf einmal vor; jene können es nicht anders, als nach und nach vorſtellen: zudem ſieht das Auge unzählige Dinge, die die Rede nicht beſchreiben kann, wenn ſie nicht höchſt langweilig werden ſoll. Dabey aber muß der Redner, ſo wie der Dichter, ſich an die Regeln halten, die dem Mahler wegen der Anordnung und Gruppirung ſeines Gemähldes vorgeſchrieben ſind. Eine ſolche Beſchreibung iſt allemal eine ſehr ſchwere Sache und gelingt nur großen Rednern und Dichtern. Es iſt deßwegen denen, die ſich auf die redenden Künſte legen, ſehr zu rathen, daß ſie ſich hierin fleißig üben. In Beſchreibungen von Perſonen, ihrem Anſehen, ihrer Stellung und Haltung kann Homer zum Muſter genommen werden, weil kein Menſch darin glüklicher iſt, als er. In Beſchreibung der Gegenden könnten aus dem Livius vollkommene Muſter angeführt werden; eben ſo glüklich iſt er in Beſchreibung von der Lage gewiſſer Sachen, z. E. der Stellung zweyer Heere beym Anfang einer Schlacht. Höchſt wichtig und auch überaus ſchwer ſind die Beſchreibungen gewiſſer Lagen bey Begebenheiten, da man verſchiedene Perſonen nach dem Intereſſe, welches jeder an der Handlung nimmt, nach den beſondern Empfindungen, die jeder dabey fühlt, nach jedes Stellung und Gebehrdung dabey, ſo zu beſchreiben hat, daß aus dieſer Beſchreibung ein vollkommenes Gemähld entſtehe. Dieſes iſt eine Hauptſache in der Kunſt des epiſchen Dichters. Aber auch dem Redner iſt ſie bey gar vielen Gelegenheiten nöthig; denn bey Erzählung der geſchehenen Sachen geben ſolche Gemählde bisweilen den größten Nachdruk und die ſtärkſte Rührung.

Weniger ſchwer ſind die Beſchreibungen ſolcher Gegenſtände, die ſich nach und nach entwikeln, wenn nämlich nicht allzu viel Dinge auf einmal geſchehen; denn in dieſem Fall iſt die Beſchreibung unſtreitig am ſchwerſten; wie z. E. die Beſchreibung einer großen Schlacht, die Beſchreibung eines, ein ganzes Land verwüſtenden, Zufalls, einer Ueberſchwemmung, einer Peſt, eines Erdbebens. An dergleichen Beſchreibungen können nur Genies der erſten Größe ſich mit Hoffnung eines glüklichen Erfolges wagen.

Wer dieſe Materie und die beſonderen Kunſtgriffe der Beſchreibung ausführlich ſtudieren will, der wird in Bodmers Werk von den poetiſchen Gemählden *) die vornehmſten Theile dieſer ſchweren Kunſt entwikelt finden. Hier merken wir nur an, daß die Beſchreibung ein und eben derſelbigen Sache, nach den verſchiedenen Abſichten des Redners und des Dichters, von ganz verſchiedener Beſchaffenheit ſeyn müſſe. Will man durch die Beſchreibung unterrichten, ſo muß ſie ganz anders ſeyn, als wenn man rühren, oder beluſtigen will. Der Redner oder Dichter muß ſich allemal, ſo wie der Mahler, den Zwek des Gemähldes, den beſtimmten Eindruk, den es machen ſoll, ſo lebhaft als möglich vorſtellen, damit das Gepräge ſeiner Beſchreibung dem Charakter der Sachen genau angemeſſen ſey.

* *

Von Beſchreibung (und Erzählung) überhaupt handelt das 21te Kap. der Elements of Criticism (Th. 2. S. 325. 4te Ausg.) — Vortrefliche Winke, wie der Dichter

*) Kritiſche Betrachtungen über die poetiſchen Gemählde der Dichter, Zürich 1741. 8.

Dichter beſchreiben ſoll, finden ſich im Laocoon (wenn auch die, daraus gezogenen Folgen nicht ganz daraus fließen ſollten) Crit. Wälder, I. S. 195. und beſonders Hrn. Engels Anfangsgr. einer Theorie der Dichtungsarten S. 131 u. f. — — Von den Beſchreibungen im epiſchen Gedichte, unter andern, Boſſu, in dem Traité du poeme épique, Par. 1693. 12. S. 382. — —

Beſetzung.

(Muſik.)

Durch dieſes Wort drükt man die Veranſtaltungen aus, die bey Aufführung einer Muſik wegen der Menge der Inſtrumente und Sänger für jede Stimme oder Parthie des Tonſtüks gemacht werden. Man ſagt, eine Parthie, z. B. der Baß, ſey gut oder ſchlecht beſetzt, wenn die Anzahl der, den Baß ſingenden oder ſpielenden, Perſonen hinlänglich, oder nicht hinlänglich iſt, oder wenn ihre Fähigkeiten zum Singen oder Spielen gut oder ſchlecht ſind.

Die Beſetzung in Abſicht auf die Menge der ſingenden und ſpielenden Perſonen kann nicht nach allgemeinen Regeln beſtimmt werden. Es kömmt auf den Ort, wo die Muſik aufgeführt wird, und auf die beſondere Beſchaffenheit der Tonſtüke, an. In einer großen Kirche, oder auf einer großen Schaubühne können nicht leicht zu viel ſeyn; man kann ſechszig, hundert und noch mehr Sänger und Spieler dazu nehmen. Eine genaue Ueberlegung aber gehört dazu, das Verhältniß der Inſtrumente ſo zu beſtimmen, daß jede Parthie des Tonſtüks ſich gehörig unterſcheide, und keine die andre verdunkle.

Das Wichtigſte iſt hiebey das Verhältniß der Bäſſe gegen die obern Stimmen, damit der Baß allezeit über alle andre Stimmen herrſche, weil dieſes ſeine Natur iſt.*) Im übrigen muß man ſich hiebey nach dem richten, was Kenner aus einer langen Erfahrung für gut finden. Man ſehe alſo über dieſe Materie, was Quanz in ſeiner Anleitung zur Flöte hierüber angemerkt hat.

*) S. Baß.

* *

Etwas von dem, was dieſem Artikel fehlt, und durch das darin benannte Werk des Hrn. Quanz nicht gänzlich gelehrt wird, nähmlich die Beſtimmung des Verhältniſſes, wie eine Muſik zu beſetzen iſt, findet ſich in dem Artikel Orcheſtre des Rouſſeauſchen Wörterbuches, und der Encyclopédie.

Beſtätigung.

(Beredſamkeit.)

Ein Haupttheil einer lehrenden Rede, in welchem der Hauptſatz derſelben, als ungezweifelt dargeſtellt wird. Die Abſicht jeder Rede von dieſer Art geht allemal dahin, daß das Urtheil des Zuhörers feſtgeſetzt werde. Das Urtheil betrifft entweder die Würklichkeit einer Sache, oder ihre Beſchaffenheit. Es giebt alſo zwey Arten von Hauptſätzen in unterſuchenden Reden. Entweder wird darin die Würklichkeit einer Sache behauptet oder geleugnet; oder es wird von einer Sache, deren Würklichkeit ausgemacht iſt, eine gewiſſe Beſchaffenheit behauptet, oder dieſe wird ihr abgeſprochen. In beyden Fällen müſſen Gründe angeführt, Gegengründe widerlegt, und Zweifel gehoben werden; dadurch wird nämlich der Hauptſatz des Redners beſtätiget, und deßwegen heißt der Theil der Rede, worin dieſes geſchieht, die Beſtätigung.

Sie iſt demnach der vornehmſte Theil ſolcher Reden; der, worauf alles ankommt. Zur Beſtätigung gehören die Beweiſe, die Widerlegung der Gegenbeweiſe und Hebung der Zweifel. Von jedem Stük wird

wird in einem beſondern Artikel geſprochen.

Bewegung.

(Schöne Künſte.)

Iſt einer der Gegenſtände der ſchönen Künſte, ſo wie der Ton, die Farben und die Figur. Die Tanzkunſt gründet ſich gröſtentheils auf Bewegung, die Muſik ahmet ſie glüklich nach, und in den zeichnenden Künſten kommt viel ſchönes von der Vorſtellung der Bewegung her. Das Eigenthümliche der Bewegung ſind die verſchiedenen Grade des Langſamen und Geſchwinden, und darin allein liegen ſchon Gründe, wodurch die Bewegung der Schönheit fähig wird; weil dabey Mannigfaltigkeit und Abwechslung bey der Einförmigkeit ſtatt findet. Wir haben an einem andern Orte *) angemerkt, wie aus der bloßen Bewegung etwas entſtehen kann, das mit dem taktmäßigen Geſang eine Aehnlichkeit hat. Wenn man in der Bewegung ein gewiſſes Zeitmaß zur Einheit annimmt, ſo ſind die Grade der Geſchwindigkeit, wie Glieder eines Ganzen anzuſehen; die Zeit, in welcher die Bewegung geſchieht, und der Raum, durch welchen ſie geſchieht, können als das Ganze angeſehen werden, welches aus ſehr mannigfaltigen verbundenen Theilen beſteht, und alſo der Schönheit fähig iſt.

Alle Handlungen der Seele führen den Begriff der Bewegung mit ſich; nicht nur die, welche wir Gemüthsbewegungen nennen, ſondern auch Handlungen ohne Leidenſchaft. Daher kann die Bewegung zum Zeichen oder Ausdruk deſſen gebraucht werden, was in der Seele vorgeht. Hierin liegt der Grund eines großen Theils der Kunſt, die Leidenſchaften und andre Gemüthsfaſſungen durch den Takt in der Muſik und in dem Tanz auszudrüken.

Es iſt aber hiebey anzumerken, daß die Bewegung allemal den Begriff der Figur mit ſich führe. Denn da ſie nothwendig nach gewiſſen Linien geſchieht, ſo kann eine ſehr veränderte Bewegung den Begriff einer mannigfaltigen Figur erweken. Eben ſo kann im Gegentheil die bloße Figur den Begriff der Bewegung erweken, aus der ſie entſtanden iſt, oder entſtehen kann.

Aus dieſem läßt ſich begreifen, wie in der Bewegung gar mannigfaltige Schönheiten liegen können, wie der Begriff derſelben in uns erwekt werde, wie folglich durch das Anſchauen der Bewegung Luſt und Unluſt, Empfindungen und Leidenſchaften können hervorgebracht werden. Die Theorie, welche das Schöne in der Bewegung überhaupt unterſuchte, wäre die allgemeine Tanzkunſt, wovon die beſondere Kunſt des Tanzens, und ſo gar ein Theil der Tonkunſt, nur beſondere Anwendungen wären. Die ſchöne Bewegung iſt von der ſchönen Figur nur darin unterſchieden, daß hier die Theile auf einmal neben einander ſind, dort aber nach und nach auf einander folgen. Die ſchöne Bewegung iſt eine ſich beſtändig ändernde ſchöne Figur.

Damit wir die Schönheit der Bewegung deutlicher und richtiger erkennen, dürfen wir uns nur ein Syſtem verſchiedener verbundenen Körper vorſtellen, deren jeder ſeine eigene Bewegung hat, ſich mit eigener Geſchwindigkeit nach eigenen Linien und nach eigenen Richtungen bewegt. Man wird begreifen, daß bey der Einheit eines ſolchen Syſtems eine ſehr große Mannigfaltigkeit möglich ſey. Setzen wir nun noch hinzu, daß dieſe Körper an Größe und Figur ſo verſchieden ſeyen, als an Bewegung, ſo bilden ſich Begriffe von der höchſten Schönheit, die aus Bewe-

*) S. Takt.

Bewegung und Figur zugleich entſtehen.

Hierin liegt der eigentliche Grund, der uns die Tanzkunſt unter die ſchönen Künſte zählen macht. Denn da iſt das Schöne der Figur und Bewegung vereiniget. Wir können ohne Unterſuchung und Nachdenken uns von der großen Macht der mit Bewegung verbundenen Figur überzeugen, wenn wir jemals den Reiz einer vollkommenen Tänzerin, und anderſeits das Abſcheuliche in gewiſſen krampfigten Bewegungen eines ſchon an ſich mißgebohrnen Körpers empfunden haben. Es giebt Menſchen, die von Natur aufgelegt ſind, immer die angenehmſten, reizendſten Stellungen und Bewegungen aller Gliedmaßen zu treffen; alles lenkt ſich bey ihnen nach dem beſten Geſchmak. So müſſen vollkommene Redner und vollkommene Schauſpieler gebildet ſeyn. Hingegen giebt es auch lebende Mißgeburten, die etwas ſo gar widriges, ekelhaftes oder fürchterliches in der Verziehung der Gliedmaßen an ſich haben, daß man ſie nur einmal ſehen darf, um hernach auf immer bey jedem erneuerten Andenken derſelben, Furcht oder Ekel zu empfinden. Gewiſſe elende Menſchen erweken unſer Mitleiden durch wenige Gebehrden weit lebhafter, als die beweglichſte Rede thun würde.

Dieſes ſoll jeden Künſtler auf das Angenehme und Widrige in der Bewegung aufmerkſam machen. Nicht blos den Tänzer, deſſen eigentliches Studium ſie iſt, ſondern auch den Tonſetzer, den Mahler und den Dichter. Denn daher werden ſie bisweilen die höchſte Kraft ihrer Vorſtellungen nehmen können. Raphael hat nicht nur den höchſten Reiz der Bewegung, ſondern auch das höchſt widrige derſelben in der Natur entdeket. Von dem letzten geben der Beſeſſene in ſeiner Verklärung des Heilandes, und der ſterbende Ananias deutlichen Beweis.

Bewegung.

(Muſik.)

Wenn man von der Bewegung eines Tonſtüks ſpricht, ſo verſteht man den Grad der Geſchwindigkeit, in welcher der Takt nach dem Charakter des Stüks geſpielt wird. Jedes Tonſtük hat, nach Beſchaffenheit der Empfindung, die es ausdrükt, einen geſchwindern oder langſamern Gang, von dem man drey Hauptarten, den langſamen, den mäßigen und den geſchwinden, unterſcheidet. Jede Hauptart hat wieder ihre verſchiedenen Grade; und der Tonſetzer zeigt den Grad der Bewegung allemal am Anfang des Stüks mit einem italiäniſchen Wort an. Die geſchwinden Bewegungen werden durch Preſtiſſimo, Preſto, Allegro aſſai, Allegro di molto, Allegro, Allegretto, die mäßigen durch Andante, Andantino, die langſamen durch Largo, Larghetto, Adagio, ausgedrukt. Von dieſen beſondern Graden der Bewegung iſt unter dieſen Namen das mehrere zu finden.

Hier iſt überhaupt anzumerken, daß ein Tonſetzer zum richtigen Ausdruk der Muſik nicht nur die Gattung der Leidenſchaft oder Empfindung, die er vorſtellen will, ſondern deren beſondere Schattirung, nach den Umſtänden, ſich mit genauer Ueberlegung vorſtellen müſſe, ehe er die Bewegung ſeines Stüks bezeichnet. Dieſelbe Leidenſchaft ſpricht und würkt, nach den Umſtänden, bald ſchneller, bald langſamer. Ueberhaupt ſchikt ſich zu fröhlichen Leidenſchaften die geſchwindre, zu zärtlichen die langſamere Bewegung, zu mäßigen aber die gemäßigte. Aber die Heftigkeit einer Leidenſchaft läßt oft unbeſtimmt, ob die Bewegung ſehr langſam, oder ſehr geſchwind

ſeyn ſoll. Der Zorn erfodert eine geſchwinde, und der heftige Schmerz gar oft eine langſame Bewegung. Dergleichen Umſtände müſſen genau überlegt werden, damit im Ausdruk nicht gegen die Natur angeſtoßen werde.

Niemand, als der, welcher ein Stük ſelbſt geſetzt hat, iſt im Stande den richtigſten Grad der Bewegung deſſelben anzugeben. Ein kleiner Grad darüber oder darunter kann der Würkung des Stüks viel Schaden thun. So viel Wörter man auch hiezu ausgedacht hat, ſo ſind ſie dennoch nicht hinlänglich. Genau könnte die Bewegung durch würkliche Feſtſetzung der Zeit, in welcher das ganze Stük geſpielt werden ſoll, angezeigt werden. Wer ſich ein Verdienſt daraus macht, ein Stük von einem großen Meiſter vollkommen vorzutragen, der thut wol, daſſelbe in der Art der vorgeſchriebenen Bewegung ſehr oft, bald etwas geſchwinder, bald etwas langſamer zu ſpielen, und jedesmal genau auf die Würkung deſſelben Achtung zu geben, damit er hernach bey dem vortheilhafteſten Grad bleiben könne.

Verſchiedene ſehr gute Anmerkungen hierüber giebt Quanz in ſeiner Anleitung zur Flöte im XVII. Abſchn. in der VII. Abtheil. §. 45. u. ff.

Bewegung. Bedeutet in der Muſik auch noch die Fortrükung des Geſanges in den Stimmen, in Abſicht auf das Steigen und Fallen. Ueber dieſe Bewegung geben die Tonlehrer verſchiedene Regeln, wodurch man die fehlerhafte Fortſchreitung durch Quinten und Octaven vermeiden kann. Dieſe Regeln findet man in dem Artikel Fortſchreitung; hier aber werden die Arten der Bewegung erklärt.

Die gerade Bewegung wird die genennt, da zwey Stimmen zugleich ſteigen oder fallen. Die Seitenbewegung die, da die eine Stimme auf derſelbigen Höhe bleibt, die andre aber ſteigt oder fällt; die Gegenbewegung aber die, da die eine Stimme ſteigt, indem die andre fällt.

Beweis.

(Beredſamkeit.)

Die Kunſt, einen Beweis zu führen, ſcheinet der wichtigſte Theil der Beredſamkeit zu ſeyn. In gerichtlichen Reden kommt auf die Beweiſe alles an; in berathſchlagenden ſehr vieles: aber auch außer dieſen Hauptgelegenheiten hat man faſt überall nöthig das Urtheil andrer zu lenken, oder ſein eigenes zu rechtfertigen. Eigentlich beſteht die ganze Beredſamkeit darin, daß man ſich ſowol des Urtheils, als der Empfindungen der Menſchen durch die Rede bemächtige. Das erſte geſchieht durch überführende Beweiſe. Hiebey kommt es auf zwey Hauptſtüke an, nämlich auf die Erfindung oder Ausforſchung der Beweisgründe, und auf die richtige Anwendung und Ausführung derſelben. Einige alte Lehrer der Redner haben jeden dieſer beyden Punkte in beſondern Abhandlungen ausgeführt. Die Wiſſenſchaft der Erfindung und Erforſchung der Beweisgründe wurde Topica genennt, und die, welche die Ausführung derſelben lehrt, bekam den Namen Dialectica. Von der erſtern wird in dem Artikel Beweisgründe gehandelt, und von der andern in dem Artikel Beweisarten. Ariſtoteles und Cicero haben über beyde gründlich geſchrieben, und die ſtoiſche Schule, wie Cicero ſagt, hat ſich allein in der zweyten hervorgethan.

Hier bleibet übrig von dem zu ſprechen, was der Redner überhaupt bey den Beweiſen zu bedenken hat. Zu jedem Beweis werden zwey Eigenſchaf-

ſchaften erfodert. Wahrheit, oder doch Wahrſcheinlichkeit, und Deutlichkeit, oder wenigſtens große Klarheit.

Die Wahrheit der Sache hängt zwar nicht von dem Redner ab, ſie muß in der Sache ſelbſt liegen; aber bey ihm ſteht es ſie zu erforſchen und andern fühlbar zu machen. So lang er die Wahrheit der Sache, die er behaupten will, nicht ſelbſt einſieht, ſo iſt es vergeblich den Beweis zu unternehmen; und wenn er ſo gar vom Gegentheil überzeuget iſt, ſo muß er dieſes ſich nicht einfallen laſſen. Wenn alſo der Redner ſich in vorkommenden Fällen nicht blosſtellen will, ſo muß er überhaupt, bey Erlernung der Kunſt und in ſeinen Bemühungen in derſelben vollkommener zu werden, ſich eine große Gründlichkeit angewöhnen, und ſich vor aller Spitzfindigkeit, der falſchen Gründlichkeit kleiner Geiſter, mit äußerſter Sorgfalt hüten.

Zu dem Ende muß er ſich in gründlichen Wiſſenſchaften fleißig üben, damit er ſich ein ſcharfes Nachdenken angewöhne und aus ſeinem eigenen Gefühl wiſſe, was wahre Ueberzeugung ſey. Hiernächſt befleiße er ſich auch überhaupt durch beſtändiges Nachdenken die Gründlichkeit des Geſchmaks zu bekommen, wodurch in jeder Sache das Große und Wichtige von dem Kleinen und Unerheblichen richtig unterſchieden wird. Er gewöhne ſich, jede Vorſtellung auf die Waage der geſunden Vernunft zu legen, um zu ſehen, ob ſie ein merkliches Gewicht habe. Das, was würklich wichtig iſt, halte er allein werth, überdacht und dem Gedächtniß anvertraut zu werden; alles andre laſſe er fahren.

Am allermeiſten hüte er ſich für Spitzfindigkeit, wodurch irgend ein Schein für das Anſehen einer Sache erzwungen wird, deſſen Nichtigkeit eher durch die geſunde Vernunft zu fühlen, als durch den Verſtand deutlich aus einander zu ſetzen iſt. Es iſt beſſer, daß man die Sachen, die nicht einen überwiegenden, ſehr fühlbaren Grad der Wahrheit haben, für unausgemacht halte, wenn man ſich gleich darin betröge, als daß man, von leichtem Geiſte regiert, alles Scheinbare annehme, aus Furcht ſich etwas gutes entgehen zu laſſen.

Unumgänglich nothwendig iſt es, um ein gründlicher Redner zu ſeyn, daß man keine falſche Sache zu beweiſen übernehme, auch keine, zu deren Erhärtung man nicht offenbare Gründe vor ſich ſieht. Denn in dieſen Fällen muß man Beweiſe erzwingen oder erſchleichen. Erkennt man die Sache mit überlegender Vernunft für wahr, ſo wird man durch genugſames Nachdenken allemal auch einen richtigen Beweis dafür finden.

Dieſen Geſchmak der Gründlichkeit muß man durch fleißiges Leſen der vorzüglich gründlichen Reden der beſten griechiſchen und römiſchen Redner und Philoſophen erhöhen. Fürnehmlich müſſen die beſten Reden des Demoſthenes und Cicero vielfältig geleſen werden.

Zu der Gründlichkeit in den Beweiſen muß auch die Deutlichkeit hinzukommen. Zwar nicht die philoſophiſche Deutlichkeit, die jede Vorſtellung bis auf die einfachen Begriffe zergliedert, ſondern die äſthetiſche Deutlichkeit, die bey dem klaren Gefühl der Sachen ſtehen bleibt. Der Redner bleibet in einzeln Begriffen bey der anſchauenden Erkenntniß ſtehen, ſucht aber denſelben einen hohen Grad der Klarheit und Lebhaftigkeit zu geben.*) Dieſe Fertigkeit deutlich zu ſeyn, bekommt man nicht ohne große Bemühung und lange Uebung. Die meiſten Menſchen haben aus einer angebohrnen Trägheit des Geiſtes

*) S. Ueberzeugung.

Geiſtes ſich angewöhnt, mit klaren und dabey verworrenen Begriffen und Vorſtellungen zufrieden zu ſeyn. Dieſe unglükliche Trägheit muß der gute Redner ſchlechterdings überwunden haben. Er muß niemal zufrieden ſeyn, bis er jeder Vorſtellung, die ſeinen Geiſt zu beſchäfftigen würdig genug iſt, den höchſten Grad der Deutlichkeit, der er fähig iſt, gegeben hat. Zu dem Ende muß er ſich unnachläßig in den Verſuchen üben, alles deutlich zu ſehen, und das, was er ſelbſt ſo ſieht, mit der höchſten Klarheit auszudrüken.

Eine wichtige Sache bey den Beweiſen iſt auch der Ton, in welchem ſie vorgetragen werden. Man bemerkt bisweilen einen gewiſſen Ton der Wahrheit und der Ueberzeugung von Seiten des Redners, der uns ſanft, aber unwiderſtehlich, zum Beyfall nöthiget, wenn wir auch ſonſt die Stärke des Beweiſes nicht einſehen, ja ſelbſt da, wo gar kein Beweis angegeben wird. Denn ſo wie wir geneigt ſind, mit dem Traurigen zu trauren und mit dem Lachenden zu lachen, ſo fühlen wir auch einen Hang demjenigen Beyfall zu geben, wovon wir andre überzeuget ſehen. Es wird nicht überflüßig ſeyn hier ein Beyſpiel anzuführen, darin dieſer Ton der Wahrheit ſich klar bemerken läßt, da man ohnedem ihn nicht beſchreiben, ſondern nur an Beyſpielen merklich machen kann.

In der Andromache des Euripides wird dieſe unglükliche Prinzeſſin von der Hermione beſchuldiget, daß ſie durch allerhand Künſte die Zuneigung des Neoptolemus gewonnen, und ihn ihr, als der rechtmäßigen Gemahlin und der Tochter des Menelaus, entzogen habe. Andromache beweiſt ihre Unſchuld in folgender Rede.

„Sage mir doch, du junge, unerfahrne Königin, worauf ſollte ſich mein Vorſatz, dich aus dem rechtmäßigen Ehebett zu vertreiben, gründen können? Iſt etwa itzt „Sparta geringer, als die phrygiſche Troja, und geht dieſe jener an „Glükſeligkeit vor? Bin ich etwa „frey, oder jung, oder zur Wolluſt „gebildet? Kann ich etwa aus Stolz „auf die Macht meiner (in der Aſche „liegenden) Vaterſtadt, oder auf „meine (umgebrachte) Freunde, es „verſuchen, an deiner Statt in deinem Hauſe zu herrſchen? Sollte „ich etwa Luſt haben deine Unfruchtbarkeit hier zu erſetzen und Kinder „zu gebähren, mir zur größten Laſt, „und daß ſie dir künftig zu Sclaven „dienten? Bilde ich mir etwa ein, „daß die Griechen des Hektors halber mich ſo ſehr lieben, daß ſie meine Kinder, wenn du keine haſt, zu „Königen dieſes Landes machen? „u. ſ. w.“*) Jedermann fühlt den Ton der Wahrheit, womit Andromache hier ihre Unſchuld beweiſt.

Wenn dieſer Ton der Wahrheit zugleich durch den würklichen Ton der Stimme, durch die Stellung und Gebehrdung des Redners unterſtützt wird, daß der Zuhörer fühlt, er rede aus innerſter Ueberzeugung, ſo wird ſein Beweis ſeine volle Würkung thun. So lange der Zuhörer ohne Vorurtheil iſt, wird man ihn ſehr geneigt finden, dem Beyfall zu geben, der etwas auch ohne Beweis in dem Ton der Wahrheit verſichert. Bemerken wir an dem Redner eine beſcheidene Zuverſichtlichkeit in ſeine eigene Ueberzeugung, und ein natürliches einfaches Weſen, womit er uns deſſen verſichert, ſo erſetzt unſer Herz, was dem Verſtand fehlt, und wir glauben, ohne zu ſehen. Läßt aber der Redner das geringſte merken, daß er unſern Beyfall erzwingen will, ſo widerſteht die Neigung der Ueberzeugung. Gar oft ſchadet er ſeinem Beweis, wenn er ſich bey klaren

*) Eurip. Androm. VI. 190-202.

klaren Sachen zu lange aufhält, um ſie noch deutlicher zu machen. Die wahre Gründlichkeit iſt einfach und kurz. Gewiſſe Gründe ſprechen durch die Sache ſelbſt am lauteſten, und ihre Stimme wird durch übertriebenes Bemühen des Redners geſchwächt. Hieher gehört auch, was wir im nächſten Artikel von den pathetiſchen Beweiſen anmerken.

Durch die Art des Vortrages kann der Redner einem Beweis ſehr aufhelfen, oder ſchaden. Der ſtärkſte Beweis kann durch einen ſchlechten und ſchwachen Vortrag ſeine Kraft verlieren. Das Klare kann durch die Ausſprache und den Ton dunkel, das Kurze langweilig, und das Lebhafte ſchwach werden. Vornehmlich hat der Redner genau zu überlegen, wo eigentlich in ſeiner Rede der Ort iſt, da natürlicher Weiſe verſchiedene vorgetragene Gründe ihre Würkung nun auf einmal thun ſollen. Da muß er alle Kunſt anwenden ſie gut zu vereinigen, den Verſtand, die Einbildungskraft und das Herz des Zuhörers auf einmal lebhaft anzugreifen.

Bey der Beſtätigung des Satzes, wozu mehrerley Beweiſe angeführt werden, kommt auch oft viel auf die Ordnung an, darin ſie einander folgen. Die Frage iſt oft unterſucht worden, ob die ſtarken oder die ſchwächern Gründe zuerſt ſollen aufgeſtellt werden. Quintilian rathet von den ſchwächern den Anfang zu machen.*) Allein die Sache ſcheinet mir nicht außer allem Zweifel. Wenn ein ſcharfſinniger Zuhörer einige ſchwache Beweiſe hinter einander anhört, ſo kann er leicht verdrüßlich werden und die Aufmerkſamkeit auf ſtärkere verlieren. Auf der andern Seite kann man ſagen, daß die letzten Eindrüke immer die wichtigſten ſind. Man findet alſo bey großen Rednern Beyſpiele von beyden entgegenſtehenden Ordnungen.

Am ſicherſten ſcheinet es zu ſeyn, daß man die Hauptbeweiſe zuerſt vorbringe. Hat man wahrſcheinlicher Weiſe damit den Zuhörer nahe an die Ueberzeugung gebracht, ſo häufe man ſchnell noch verſchiedene geringere Beweiſe zuſammen und laſſe ſie in geſchloßnen Gliedern den Zuhörer angreifen, ſo wird die Würkung nach Wunſch ausfallen.

Zur Erläuterung dieſer Regel wollen wir ſetzen, man habe eine geſchehene Sache durch Zeugniſſe erhärtet, oder einen Satz durch andre Gründe ſo wahrſcheinlich gemacht, daß dem Zuhörer nur noch wenige Zweifel übrig ſeyn können. Nun ſetze man gleich noch verſchiedene kleinere Gründe nach, welche zeigen, daß die Sache der Natur der Perſonen, den Zeiten, den Umſtänden u. ſ. f. gemäß ſey, ſo wird aller Zweifel verſchwinden. Dieſes will ohne Zweifel Quintilian durch folgende Regel ſagen. *Die ſtärkſten Beweiſe, ſagt er, muß man einzeln wol ausführen, die ſchwächern kurz aneinander drengen. — Wenn man einen beſchuldiget, er habe einer Erbſchaft halber einen Mord begangen,* (und hätte z. E. den Hauptbeweis durch wahrſcheinliche Zeugniſſe geführt: ſo kann man, wenn die Umſtände ſo ſind, folgende Gründe noch hinzufügen:) *Du hatteſt Anwartſchaft darauf, du warſt in Noth und damals von deinen Gläubigern am ſtärkſten getrieben; dazu hatteſt du deinen Erblaſſer damals beleidiget, und wußteſt, daß er das Teſtament eben ändern wollte.* Man begreift leicht, daß ſolche geſchloſſene Gründe eine Sache außer Zweifel ſetzen müſſen, von welcher man ſchon durch andre ſtärkere Anzeigen beynahe überzeuget worden.

*) Prout ratio cauſae cujusque poſtulabit, ordinabuntur, uno (ut ego cenſeo) excepto, ne a potentiſſimis ad leviſſima decreſcat oratio.

Sind aber die Beweiſe ſo beſchaffen, daß die ſchwächern den ſtärkern zur Grundlage dienen, daß ſie erſt dem Zuhörer vorläufig einige Zweifel benehmen, ihn in die Denkungsart ſetzen, die zur Würkung der ſtärkſten Beweiſe nöthig iſt, ſo muß die erwähnte Ordnung nothwendig umgekehrt werden.

Beweisarten.

Es iſt nicht genug, daß der Redner die Gründe gefunden habe, aus welchen die Wahrheit oder Wahrſcheinlichkeit einer Sache erkennt wird; er muß dieſe Gründe ſo zu behandeln und ſo vorzutragen wiſſen, daß ſie ihre völlige Würkung thun; dieſes iſt eigentlich das vornehmſte in der Kunſt zu beweiſen.*) Die Beweisgründe hat der Redner mit dem Philoſophen und mit dem gemeinen Mann gemein; aber ihre Behandlung, die Art ſich ihrer zu bedienen, iſt ihm eigen. Dadurch kann er ſich als einen großen Redner zeigen, daß er ſo gründlich als der Weltweiſe, obgleich nicht ſo abſtrakt und nicht ſo genau methodiſch; ſo einfach, als der gemeine Mann, aber nicht ſo nachläßig und ſo wankend, in ſeinen Beweiſen iſt.

Zu dieſer redneriſchen Behandlung der Beweiſe gehören verſchiedene Dinge: die Form des Beweiſes an ſich ſelbſt; die Auszierung und Ausführung; der Ton und Vortrag deſſelben. Hier iſt von dem erſten Punkt, nämlich der Form des Beweiſes, die Rede.

Die Beweisarten ſind für den Redner dieſelben, die der Philoſoph braucht: alle Arten der Vernunftſchlüſſe nach ihren mannigfaltigen Formen und Geſtalten. Jede Rede, oder ein Theil derſelben, darin der Beweis einer Sache ausgeführt wird, muß ſich in einen Vernunftſchluß auflöſen laſſen, der, wenn der Redner gründlich geweſen iſt, ſowol in der Materie, als in der Form ſeine völlige Richtigkeit habe. Nun giebt es, wie bekannt, ungemein viel Arten ſolcher Vernunftſchlüſſe, deren jeder ſeine eigene Form und Geſtalt hat. Der Redner muß diejenige zu wählen wiſſen, die der beſondern Beſchaffenheit ſeiner Materie am gemäßeſten und zugleich für ſeine Zuhörer die einleuchtendſte iſt. Der Philoſoph ſieht in der Wahl der Beweisart auf Kürze und Deutlichkeit, der Redner aber auf Klarheit und Sinnlichkeit.

Alſo iſt der Grundriß einer jeden Abhandlung der beweiſenden Rede, oder eines Haupttheils derſelben, allemal ein Vernunftſchluß von drey oder von zwey Sätzen. Dieſen zu erfinden iſt die erſte Arbeit des Redners. Wenn Cicero gegen den Cäcilius beweiſen will, daß er und nicht dieſer zum Ankläger des Verres müſſe beſtellt werden, ſo macht er dieſen Vernunftſchluß. „Wen der Beleidigte zum Ankläger ſeines Feindes „haben will, der muß ihm auch gegeben werden. Nun verlangen die „Einwohner Siciliens mich und keinen andern: alſo muß ich die Klage „gegen den Verres führen.“ Der erſte Theil der Rede iſt eine Ausführung dieſes Vernunftſchluſſes, und ſo verhält es ſich mit jeder beweiſenden Rede.

Da es unendlich weitläuftig ſeyn würde, Regeln für die Wahl jeder beſondern Form der Vernunftſchlüſſe zu ſuchen, ſo begnügen wir uns, die zwey Hauptarten der Beweiſe näher zu betrachten, und das Weſentlichſte, was der Redner dabey zu bedenken hat, anzuführen.

Die zwey Hauptarten der Beweiſe ſind die, welche Cicero mit dem Namen

*) Est prudentiae paene mediocris, quid dicendum ſit videre; alterum eſt, in quo oratoris vis illa divina virtusque cernitur, ea quae dicenda ſunt copioſe, ornate, varieque poſſe dicere. Cicero.

men Inductio und Ratiocinatio bezeichnet.*) Die erſtere beſteht darin, daß man aus ähnlichen Fällen ſchließt; die andere ſchließt aus der nothwendigen Verbindung der Begriffe.

Die Induction beſteht alſo darin, daß man für die Wahrheit, welche man beweiſen will, Fälle ausſucht, in welchen dieſelbe ganz unzweifelhaft und offenbar iſt, hernach aus dieſen beſondern Fällen entweder einen allgemeinen, oder auf einen andern beſondern, jenen ähnlichen Fall, paſſenden Schluß macht. Dergleichen iſt dieſes:

„Wenn ein junger Menſch von einem Flötenſpieler in ſeiner Kunſt ſo „unterrichtet worden iſt, daß er ſchon „ſehr gut geſpielet hat, hernach aber „von einem ſchlechten Spieler wieder „verdorben worden iſt: kann man „denn die Schuld, daß er ſchlecht „ſpielt, auf den erſten Meiſter legen? „— Keinesweges. Oder wenn ein „Hofmeiſter ſeinem Untergebenen gu„te und beſcheidene Sitten ange„wöhnt hat, dieſer aber ſich hernach „durch andere wieder zu ſchlechten „und groben Sitten hat verführen „laſſen, wird man dieſer Sitten hal„ber den erſten Hofmeiſter beſchuldi„gen? — Gewiß nicht. So wird „man auch dem Sokrates die Schuld „nicht beymeſſen können, daß die „Jünglinge, denen er Luſt zur Tu„gend gemacht hat, nachher von an„dern verführet worden.“**) Dieſes iſt die Beweisart, deren ſich Sokrates mit ſo glüklichem Erfolg bedient hat. Ihr gröſter Vortheil beſteht darin, daß ſie die Erkenntniß der Wahrheit in ein Gefühl derſelben verwandelt. Sie ſchikt ſich ſowol für einfältige als gelehrte Zuhörer; jenen wird ſie durch ihre Faßlichkeit angenehm, dieſen durch das lebhafte Gefühl der Wahrheit und durch den Reiz der Aehnlichkeit.*) Mit der Fabel und mit der Allegorie kommt ſie darin überein, daß ſie ein lebhaftes und unwandelbares Gefühl der Wahrheit erweket.

Die Induction kann verſchiedene Geſtalten annehmen. Sokrates kleidete ſie faſt allezeit in Fragen ein, ſo wie es ſich zur Beredſamkeit des Umganges am beſten ſchiket. Die Moraliſten geben ihr auch eine andere Form, indem ſie einen oder mehr ähnliche Fälle, an denen die Wahrheit leicht zu fühlen iſt, als Beſchreibungen, Gemählde oder Erzählungen, anbringen und ſo zeichnen, daß der Zuhörer alles vor ſich zu ſehen glaubt.

Bey Behandlung dieſer Beweisart hat der Redner vornehmlich auf folgende Dinge zu ſehen: 1. daß die Wahrheit, wovon er überzeugen will, in den ähnlichen Fällen, die er anführt, völlig offenbar ſey. 2. Daß dieſe Fälle eine vollkommene Aehnlichkeit mit dem Falle haben, über welchen eigentlich das Urtheil des Zuhörers ſoll feſtgeſetzt werden. 3. Daß dieſer nicht gleich merke, wohin die angeführten ähnlichen Fälle zielen, damit er deſto freyer von allem Vorurtheil ſich dem Gefühl des Wahren überlaſſe.

Dazu gehören beſondere redneriſche Gaben, die vielleicht ſeltener ſind als irgend ein anderes Talent des Redners. So wenig glänzendes die vollkommene Induction hat, ſo ſchwer iſt es, dieſelbe zu erreichen. Wer nicht vorzüglich die Gabe hat, von den gemeinſten Dingen, nicht nur ohne Niedrigkeit, ſondern intereſſant zu ſprechen, muß ſich nicht daran wagen; denn die ähnlichen Fälle müſſen nothwendig von Dingen hergenommen werden, die täglich vorkommen, die alſo nicht den geringſten Reiz

*) Omnis igitur ratiocinatio aut per *inductionem* tractanda eſt, aut per *ratiocinationem*. de Invent. L. I.

**) S. Xenophons Memor. Socr. L. I.

*) S. Aehnlichkeit.

Reiz haben, als den ſie durch die Kunſt des Redners bekommen.

Die zweyte Hauptart der Beweiſe iſt die, welche durch Entwiklung der Begriffe zum Zwek kommt. (Ratiocinatio.) Dieſe haben die Geſtalt eines förmlichen und vollſtändigen Vernunftſchluſſes (Syllogiſmus), der aus zwey Vorderſätzen und dem daraus fließenden Schlußſatz beſtehet. Dieſe Beweisart iſt demnach nicht ſo popular, als die erſtere; ſie iſt mehr philoſophiſch, als redneriſch. Die ganze Abhandlung der Rede, in der ein ſolcher Beweis geführt wird, muß ſich auf drey Sätze bringen laſſen. Die beyden Vorderſätze müſſen, wie aus der Vernunftlehre bekannt iſt, unläugbar ſeyn, wenn die Ueberzeugung folgen ſoll. Daher entſtehen alſo bey dieſer Beweisart die fünf Theile der Abhandlung, deren Nothwendigkeit Cicero gegen einige Lehrer der Redner behauptet.*) Der erſte Theil enthält den deutlichen Vortrag des Oberſatzes. Der zweyte Theil enthält die vollkommene Beſtätigung dieſes Satzes. Wenn dieſe ſo vollendet iſt, daß kein Zweifel übrig bleiben kann, ſo folget der Unterſatz, als der dritte Theil; hierauf deſſen Beſtätigung, die den vierten Theil ausmacht; und endlich der Schluß, als der fünfte Theil. Der zweyte und vierte Theil ſind die wichtigſten; deßwegen auch die Redner allemal den größten Fleiß auf dieſelben wenden.

Dieſe Beweisart behandelt der Redner anders als der Philoſoph, indem er die Begriffe nie bis auf ihre einfacheſten Theile entwikelt. Er bleibt bey blos klaren Begriffen ſtehen, wenn er ſie nur dem anſchauenden Erkenntniß fühlbar genug machen kann. Hauptſächlich aber unterſcheidet er ſich durch die Erweiterung ſeiner Sätze und durch die Art, die Begriffe feſtzuſetzen. Der Philoſoph begnügt ſich, jeden der drey Sätze ſeiner Vernunftſchlüſſe kurz und beſtimmt durch das Subjekt und das Prädicat auszudruken. Der Redner drukt den Satz auf mehrere Arten, durch Umſchreibung und durch Erweiterung aus; er wiederholt ihn mit andern Worten und in andern Wendungen: er ſucht ihn nicht nur dem Verſtand, ſondern ſo viel möglich auch der Einbildungskraft und dem Gefühl einzuprägen. In Entwiklung der Begriffe bleibt der Redner bey dem Zuſammengeſetzten ſtehen, wo der Philoſoph alles, bis auf das Einfache, zergliedert: eine Beſchreibung, ein Gemähld, ein Beyſpiel, oder ein Bild dienet ihm ſtatt einer Erklärung, wenn nur der Begriff dadurch einen großen Grad der Klarheit bekommt. Der Philoſoph begnüget ſich mit einem Beweisgrund zur Beſtätigung eines Satzes, er ſcheinet gegen ſeine Zuhörer ganz gleichgültig zu ſeyn; der Redner führt mehrere an, um das ganze Gemüth von der Wahrheit der Sache einzunehmen; ihm iſt daran gelegen, daß ſeine Zuhörer ſo lange bey jeder Sache verweilen, bis ſie ſich mit aller möglichen Kraft dem Gemüthe eingeprägt hat. Er läßt kein Mittel unverſucht, der Wahrheit neue Kraft zu geben, und füget einen pathetiſchen Beweis hinzu. Dieſer beſteht darin, daß in dem Zuhörer ſolche Leidenſchaften erwekt werden, die für den Schluß ſprechen; Mitleiden mit dem Beklagten, Zorn gegen den Ankläger ꝛc. So macht er aus einem Vernunftſchluß, den der Philoſoph in einem Athem vorbringt, eine lange Rede, in welcher wechſelsweiſe Verſtand, Einbildungskraft und Empfindung für die Wahrheit der Sachen intereſſirt werden.

*) De Invent. L. I.

Beweis-

Beweisgründe.

Zugeſtandene oder offenbare Wahrheiten, aus welchen der Beweis andrer, in Zweifel gezogener, Wahrheiten hergeleitet oder wahrſcheinlich gemacht wird. Wenn in einer Klagſache jemand eines Diebſtahls beſchuldiget wird, und der Ankläger die Wahrheit der Beſchuldigung damit erweiſen will, daß der Beklagte ſeit der Zeit des geſchehenen Diebſtahls reich iſt, da er ſonſt arm geweſen, ſo iſt dieſe ſchnelle Veränderung der Armuth in Reichthum der Grund des Beweiſes. Die Erfindung der Beweisgründe iſt ein wichtiger Theil der Beredſamkeit: deswegen haben auch die alten Lehrer der Redner, beſonders Ariſtoteles und Cicero, weitläuftig von dieſer Sache geſchrieben.

Die Erfindung der Beweisgründe wird dadurch ſehr erleichtert, daß man dem Redner die Quellen anzeiget, aus welchen in verſchiedenen Fällen die Beweisgründe zu ſchöpfen ſind.

Es giebt überhaupt zwey Wege, eine Sache zu erweiſen: die Erfahrung, und die Vernunftſchlüſſe. Beweiſe durch Vernunftſchlüſſe nennten die Alten überlegte, durch Kunſt geführte Beweiſe, da ſie die, welche aus der Erfahrung genommen werden, unkünſtliche hießen. Dieſe ſind Zeugniſſe, Documente und Schriften. Die Quellen der andern ſind mannigfaltig, und bedürfen einer nähern Erforſchung.

Es giebt ebenfalls zwey Hauptwege, eine Sache vernunftmäßig zu beweiſen: ein gerader, der ohne alle Umſchweife zum Zwek führet, und ein Umweg, welcher vorher auf andere Wahrheiten leitet, von denen hernach ein gerader Weg zu derjenigen hinführt, die zu erweiſen iſt. Man betritt den geraden Weg, wenn man den Beweis unmittelbar aus der Natur der Sache, wovon die Rede iſt, herleitet, und man nimmt den Umweg, wenn man etwas, das außer der Hauptſache liegt, zum Grunde des Beweiſes legt, und hernach hieraus durch natürliche Verbindung zur Hauptſache kommt. In Fragen, die gewiſſe Vorfälle, oder geſchehene Sachen betreffen, kann man oft aus genauer Betrachtung der vorgegebenen Sache und ihrer Umſtände zeigen, daß das Vorgeben falſch iſt. Dies iſt der gerade Weg zu beweiſen. Liegt in der Sache ſelbſt nichts, woraus der Beweis könnte geführt werden, ſo findet ſich oft, zu demſelben Behuf, etwas außer ihr. Man beweiſt nämlich, daß die Sache, wenn ſie wahr wäre, dieſe oder jene Folge hätte nach ſich ziehen müſſen, und zeiget, daß dieſes nicht geſchehn. Daraus ſchließt man, daß alſo das Vorgeben falſch ſey; dies iſt ein Umweg. Eben dieſes hat auch in Fällen ſtatt, wo die Beſchaffenheit einer Sache unterſucht wird. Nämlich die Beſchaffenheit der Sache, welche man erhärten will, wird entweder aus der Natur der Sache geradezu erwieſen, oder man erweiſt die Richtigkeit einer andern Sache, und zeigt hernach, daß aus dieſer auch jene nothwendig folge.

Wir müſſen aber, um dieſe Sache näher zu beleuchten, die beſondern Fälle dieſer beyden Hauptgattungen der vernunftmäßigen Beweiſe betrachten. Dasjenige, was man beweiſen will, läßt ſich allemal auf einen einfachen Satz bringen, in welchem von einer Sache etwas geſagt wird; das iſt, nach den Ausdrüken der Schulen zu reden, wo ein Subjectum und ein Praedicatum iſt. Mithin kann der Redner ſich umſehen, ob die Natur des einen oder des andern ihm den beſten Grund zum Beweis abgebe. Er wird bald ſehen, welche von beyden ihn am ſicherſten zum Zwek führen. Wir wollen ſetzen, der

der Redner habe unternommen, einen der Verrätherey gegen den Staat angeklagten zu vertheidigen: ſo iſt der Satz, den er zu beweiſen hat, dieſer: Dieſer Mann hat den Staat nicht verrathen. Der Beweis ſoll aus der Natur der Sache genommen werden.

Hiebey iſt offenbar, daß der Redner entweder den Begriff des Staats, oder den Begriff des Verraths zum Grunde legen kann. Findet er, daß die That, wenn ſie gegen den Staat unternommen wäre, würklich eine Verrätherey wäre, ſo muß er ſuchen zu beweiſen, daß ſie nicht gegen den Staat, ſondern gegen gewiſſe Perſonen unternommen worden; z. E. gegen einige Glieder der Regierung, die man nicht mit dem wahren Souverain verwechſeln muß. Iſt aber der Fall ſo, daß die Handlung würklich den Staat betrifft: ſo muß der Redner ſeinen Beweis aus der Natur der Handlung hernehmen und zeigen, daß ſie fälſchlich eine Verrätherey genennt werde.

Ein nachdenkender Redner kann ſelten lange im Zweifel ſtehen, ob er ſeinen Beweis aus der Natur des Subjecti oder das Praedicati hernehmen ſoll; denn nach genauer Unterſuchung der Sache, wird er bald finden, aus welchem die gröſste Ueberzeugung zu bewürken möglich ſey. Weiß er zum voraus, auf welches von beyden der Ankläger hauptſächlich die Klage gründen wird: ſo iſt ſeine Wahl oft dadurch beſtimmt. Können ihm beyde zu Beweisgründen dienen, und er iſt ungewiß, worauf der Ankläger hauptſächlich beſtehen wird: ſo kann er einen doppelten Beweis führen, den einen aus der Natur des Subjecti, den andern von dem Praedicato hergenommen.

Bey einem aus der Natur der Sache hergenommenen Beweis ſetzt Cicero drey beſondere Fälle. Entweder gründet ſich der Beweis auf die ganze Natur und das Weſen der Sache, ſo daß der Redner beweiſen kann, das Weſen derſelben mache ſein Vorgeben nothwendig; oder wenn das Weſen der Sache nicht kann beſtimmt werden, ſo nimmt man alle ihre Eigenſchaften beſonders und zeiget, wie jede den Satz beſtätiget; oder die Hauptſache kommt nur auf eine einzige Eigenſchaft der Sache an, ſo hält man ſich an dieſer allein. Im erſten Fall iſt alſo der Beweisgrund die Sacherklärung (definitio rei); im zweyten die Zergliederung der Sache, wodurch alle ihre Eigenſchaften angegeben werden (partium enumeratio); endlich im dritten Fall iſt der Beweisgrund eine Worterklärung, da man aus dem Namen der Sache, wodurch ihr eine gewiſſe Eigenſchaft beygelegt wird, den Beweis herleitet (ex notatione). Folgende drey Beyſpiele werden dieſe drey Arten der Beweisgründe erläutern.

Beweis, der aus der Erklärung der Sache hergenommen iſt. „Wenn „die Majeſtät des römiſchen Staats „in ſeinem Anſehen und in ſeiner „Würde beſteht, ſo beleidigt der dieſe „Majeſtät, welcher den Feinden des „römiſchen Volks ſein Heer überliefert; nicht der, welcher denjenigen, „der dieſes gethan hat, dem Volke „zur Beſtrafung einliefert.“ Hier wird der Beweis auf die Erklärung des Begriffs Majeſtät gegründet.

Beweis aus der Zergliederung der Sache. „In dieſen Umſtänden waren nur drey Wege möglich. Entweder, man mußte dem Befehl des „Senats gehorchen; oder man mußte eine neue Berathſchlagung veranlaſſen; oder man mußte endlich nach „ſeinem eigenen Gutdünken handeln. „Eine neue Berathſchlagung zu veranlaſſen, hieß ſich zu viel herausnehmen; nach Gutdünken zu handeln, wäre Vermeſſenheit: alſo blieb „nichts übrig, als dem Befehl des „Senats zu gehorchen.“

Beweis aus der Worterklärung. „Wenn der ein Conſul genennt wird, „welcher dem Vaterland mit gutem „Rath und mit That beyſteht: was „hat denn Opimius anders gethan?“

Kann man auf keinem dieſer geraden und kurzen Wege zum Beweis der Sache kommen, weder durch das Subjectum noch durch das Praedicatum des Hauptſatzes, ſo muß man ſich außer der Sache nach irgend einer Wahrheit umſehen, mit welcher der zu erweiſende Satz in einer ſolchen Verbindung ſteht, daß er ſelbſt aus jener herzuleiten ſey. Hier iſt es nun unmöglich, alle einzelne Fälle ſolcher Verbindungen herzuſetzen. Cicero giebt deren dreyzehn an; und Ariſtoteles, der jede Frage durch alle Abtheilungen erſchöpfen wollte, zählt über dreyhundert. Wir überlaſſen jedem dieſe Dinge in den Topicis dieſer Lehrer ſelbſt nachzuſehen.

Iſt der Redner ein Mann, der ſich lang in Unterſuchung der Wahrheit geübt hat, ſo werden ihm ohne künſtliche Hülfsmittel die Dinge einfallen, welche mit ſeiner Hauptfrage in Verbindung ſtehen; beſonders, wenn er ſich überhaupt auf die Art, wie wir im Art. Erfindung gezeigt haben, im Erfinden geübt hat. Wir wollen alſo hier nicht weiter gehen, als daß wir dieſe Materie mit einem guten Beyſpiel erläutern.

Es iſt keine Wahrheit, ſie gehöre in die Claſſe der Begebenheiten, oder unter die Erforſchungen der Vernunft, die nicht entweder in weſentlichen oder zufälligen Dingen mit andern Wahrheiten in irgend einer Art der Beziehung ſtehe. Es müſſen andre Dinge ihr vorgehen, oder zugleich neben ihr ſeyn, oder darauf folgen. Eine Begebenheit muß Veranlaſſung, Gelegenheit, Urſachen gehabt haben; ſie ſteht mit der Zeit und andern zugleich vorhandenen Umſtänden in Verbindung; ſie hat endlich ihre Folgen. So muß auch ein Satz der Vernunft ſeine Gründe haben, aus denen er begreiflich wird; es müſſen andre Wahrheiten zuvor erkannt geweſen ſeyn, ehe er hat können erkannt werden; er muß gewiſſe Folgen haben. Iſt der Satz unſtreitig wahr, ſo müſſen alle die, welche ihm entgegen ſtehen, falſch ſeyn; alle die aber, welche er vorausſetzt, wahr.

Wenn alſo die deutlichen Begriffe von dem Subjecto oder Praedicato des Hauptſatzes entweder fehlen, oder nicht ausführlich genug ſind, die Sache zu beweiſen; oder wenn in einer geſchehenen Sache nichts widerſprechendes iſt, wenn ſie nicht kann geleugnet werden, um einen Beklagten zu retten; wenn ſein Charakter nichts zu ſeiner Vertheidigung an die Hand giebt: ſo muß man alsdenn auf alle Dinge acht haben, die mit der Hauptſache in irgend einer Verbindung ſtehen, oder eine Beziehung auf ſie haben.

Wir wollen demnach in einer Frage, die von Vernunftſchlüſſen abhängt, ſetzen, man wolle erweiſen, daß eine begangene That nicht gegen die Geſetze ſtreite, und man habe ſich vergeblich bemüht, in der Natur der Handlung, und in dem Sinn der Geſetze, etwas zur Entſchuldigung zu entdeken, ſo wird man auf andere Sachen, worauf die Geſetze oder die Handlung ſich beziehen, denken müſſen. Man beweiſt z. E. daß die Handlung einerley iſt, mit einer andern bekannten, welche jedermann für unſchuldig und rechtmäßig gehalten hat. Oder man beweiſt aus Beyſpielen, daß das Geſetz auf eine gewiſſe Weiſe müſſe verſtanden werden, und zeiget daraus, daß es auf den Fall, wovon geredet wird, nicht gehe. Man kann bisweilen auch aus den offenbar ſchlimmen Folgen, die ein Geſetz haben müßte, wenn es auf gewiſſe Weiſe verſtanden würde, zeigen, daß es auf den vorhabenden Fall nicht gehe.

Eben ſo geht es mit Begebenheiten. Man beweiſt, daß der Beklagte damals, als ſie geſchehen, an einem entlegenen Ort geweſen; daß er unmittelbar vorher, oder nachher, Sachen gethan, wodurch diejenige der man ihn beſchuldiget, unmöglich, oder höchſt unwahrſcheinlich wird.

Bewundrung.

(Schöne Künſte.)

Eine lebhafte Empfindung der Seele, die aus Betrachtung einer Sache entſteht, welche unſre Erwartung übertrifft. Man wird finden, daß bey der Bewundrung immer ein Beſtreben des Geiſtes iſt, die Gründe der Sache, die uns in Verwundrung ſetzet, zu begreifen. Je verborgener ſie ſind, deſto größer wird die Bewundrung, und ſie kommt auf den höchſten Grad, wenn etwas unſern Begriffen widerſprechend ſcheinendes dabey iſt. Wenn man mit Herrn Home zwey Arten dieſer Empfindung unterſcheiden, und mit ſeinem Ueberſetzer *) mit den Namen Verwundrung und Bewundrung belegen will, ſo würde ich der Empfindung, welche aus einer gegen unſre Vermuthung ſich ereignenden Begebenheit entſteht, den Namen Verwundrung beylegen, und die Empfindung, welche aus Betrachtung einer außerordentlichen und unbegreiflichen Kraft entſteht, Bewundrung nennen. Man könnte dieſe einen Affekt des Geiſtes nennen: denn ſie hat mit den Affekten dieſes gemein, daß ſie mit einem lebhaften Beſtreben ſeine Begriffe zu der Größe, die man vor ſich ſieht, zu erheben verbunden iſt. Vermuthlich hat Descartes deßhalben die Bewundrung unter die Leidenſchaften gezählt. Wolf aber hat ſie darum davon ausgeſchloſſen, weil dieſes lebhafte Gefühl mit keiner offenbaren Zuneigung oder Abneigung gegen die bewunderte Sache verbunden iſt, ob ſich gleich etwas dieſem ähnliches dabey zu zeigen ſcheinet.

Wie dem aber ſeyn mag: ſo iſt dieſes offenbar, daß die Bewundrung eine der lebhafteſten Empfindungen ſey, die zur Beförderung des Guten, und zur Vermeidung des Böſen fürtreffliche Dienſte thun kann. Und in ſo fern iſt ſie eine von den Empfindungen, welche die Künſte vorzüglich müſſen zu erweken ſuchen. Sie wird aber eben ſo wol durch einen hohen Grad des Böſen, als des Guten hervorgebracht. Die außerordentliche Bosheit des Satans bey Milton, und Klopſtok, oder gewiſſer Menſchen in den Trauerſpielen des Shakeſpear, ſetzet uns ebeo ſo ſtark in Bewunderung, als die erhabenen Charaktere der Helden in dem Guten. Jenes würkt Abſcheu und Verwünſchung, dieſes Ehrfurcht und Beſtreben zur Nachahmung des Guten. Dieſes alles iſt ſo offenbar und ſo bekannt, daß es keiner weitern Ausführung bedarf.

Wir können alſo gleich dieſe Regel feſtſetzen, daß der Künſtler die Gelegenheit, uns in Bewundrung zu ſetzen, niemal muß ungenutzt vorbey gehen laſſen. Die Gelegenheiten zeigen ſich überall, wo große Charaktere und große Handlungen können vorgeſtellt werden: im epiſchen Gedicht, im Trauerſpiel, in der Ode, im hiſtoriſchen Gemählde, in Abbildung einzeler Perſonen durch den Pinſel oder durch den Meiſſel, und in ernſthaften Arten der Muſik. Die beſondern Quellen des Wunderbaren haben wir an einem andern Orte beſchrieben.*)

Der Künſtler, welcher Bewundrung erregen will, muß nicht nur die Quellen des Wunderbaren kennen,

*) S. Homes Grundſätze der Critik 1 Th. S. 343. der deutſchen Ueberſetzung von 1763.

*) S. Wunderbar.

er muß ſelbſt groß denken und groß fühlen: gemeine Künſtler erreichen dieſen Grad der Würkung niemal. Wem die Natur die Größe der Seele nicht gegeben hat, der unternehme es nicht, uns in Bewundrung zu ſetzen. Der, dem in der Natur alles ſcherzt und lacht, oder dem in den Handlungen der Menſchen und in den Begebenheiten, alles eine poſſierliche Seite hat; der, der überall Wiz und ein feines Spiel der Phantaſie ſucht; wen eine angenehme Blume oder eine liebliche Gegend mehr rühret, als ein rauſchendes Waſſer oder ein wildes Felsgebürge: alle dieſe würden ſich vergeblich bemühen, unſre Bewundrung zu erweken. Hat aber die Natur die Anlage zum Großen in die Seele geleget, ſo kann ein ernſtliches Nachdenken über die größten Gegenſtände in der Natur und in den Sitten, eine fleiſſige Uebung alles auf große Geſichtspunkte zu führen, der Umgang mit großmüthigen Männern, fleißiges und ernſthaftes Studium der erhabenſten Werke der Künſte, deſto fähiger machen, durch ſeine Werke Bewundrung zu erweken.

* *

Von Bewunderung handelt, nächſt dem, von Hrn. Sulzer, angeführten Home, noch Hr. Riedel in ſeiner Theorie XI. S. 155 u. f. 1te Ausg. — S. übrigens den Artikel Erhaben.

Beyſpiel.

(Redende Künſte.)

Jede Vorſtellung des Allgemeinen durch das Beſondere, kann in weitläuftigem Sinn ein Beyſpiel genennet werden; in ſo fern gehören die aeſopiſche Fabel, die Parabel, die Allegorie, zum Beyſpiel. In der engern Bedeutung aber iſt es ein beſonderer Fall, in der Abſicht angeführt, daß das Allgemeine der Art oder der Gattung, wozu er gehört, mit Vortheil daraus erkennt werde.

Man bedienet ſich des Beyſpiels ſowol in der gemeinen und täglichen Rede, als in dogmatiſchen Schriften ſehr häufig, um allgemeine Säze, Regeln, Erklärungen durch daſſelbe zu erläutern: ſo wie die Rechenmeiſter, wenn ſie eine Regel geben, ſogleich einen beſondern Fall anführen, an dem ſie dieſelbe Stük für Stük erklären. Die Redner und Dichter haben ſelten nöthig, Beyſpiele in dieſer Abſicht anzuführen, weil ſie ſelten ſolche allgemeine und abſtrakte Dinge vorbringen, die ohne Beyſpiele nicht deutlich genug gefaßt würden. Dennoch brauchen ſie das Beyſpiel ſehr häufig, um dasjenige, was an ſich ſelbſt ſchon verſtändlich genug iſt, mit äſthetiſcher Kraft zu ſagen und recht ſinnlich zu machen.

Die Anmerkung, daß jeder des andern Zuſtand für beſſer hält, als den ſeinigen, iſt an ſich ſchon verſtändlich genug; dennoch drükte Horaz ſie durch Beyſpiele aus:

> O! fortunati mercatores, gravis annis
> Miles ait, multo iam fractus membra labore.
> Contra Mercator, navim jactantibus auſtris,
> Militia eſt potior. — —
> Agricolam laudat juris legumque peritus.
> — —
> Ille — —
> Solos felices viventes clamat in urbe.*)

Die Würkung des äſthetiſchen Beyſpiels iſt verſchieden. Es kann dienen, die allgemeine Wahrheit, zu deren Behuf es angeführt worden iſt, auf eine äſthetiſche Art zu beweiſen, indem es uns Fälle zu Gemüthe führt, die wir erlebt haben, die uns alſo die Wahr-

*) Serm. I. 1.

Wahrheit fühlbar machen. Von dieſer Art iſt das angeführte. Denn wer einige Erfahrung hat, muß dergleichen Reden würklich gehört haben. Dieſe Art, Wahrheiten, die jeder aus beſondern Fällen unmittelbar abnehmen kann, durch Anführung ſolcher Fälle, als Beyſpiele, einzuprägen, iſt durch die ganze Beredſamkeit und Dichtkunſt von ſehr groſſem Nutzen. Im Grunde iſt es eine Beweisart durch Induction,*) und die beſte Art zu überzeugen. Dergleichen Beyſpiele kann man beweiſende Beyſpiele nennen; insgemein werden viele nach einander angeführt. Man kann ſie hinter dem Satz, deſſen Beweis ſie ſind, anführen, oder demſelben vorhergehen laſſen. Die Geſchiklichkeit, ſolche Beyſpiele gut zu wählen, und (nach Beſchaffenheit der Umſtände) kurz oder naiv, oder nachdrüklich, oder mahleriſch vorzutragen, iſt eines der wichtigſten Talente der Moraliſten.

Bisweilen dienen ſolche Beyſpiele, wenn mehrere hinter einander kommen, blos dazu, daß der Leſer Zeit habe, ſich die allgemeine Wahrheit, an welcher er ohnedem nicht zweifeln würde, durch die Wiederholung derſelben, deſto ſicherer einzuprägen, damit ſie unvergeßlich bleibe. Daher werden bisweilen die gemeineſten und bekannteſten Wahrheiten von mehrern Beyſpielen begleitet, nur daß der Leſer ſich dabey aufhalte. Was iſt bekannter, als daß der, der einmal geſtorben iſt, für immer todt iſt? Aber Horaz führt Beyſpiele davon an:

> Cum ſemel occideris, et de te ſplendida Minos
> Fecerit arbitria,
> Non Torquate genus, non te facundia, non te
> Reſtituet pietas:
> Infernis neque enim tenebris Diana pudicum
> Liberat Hippolytum;
> Nec Lethaea valet Theſeus abrumpere caro
> Vincula Pirithoo.*)

Man könnte dieſe Beyſpiele verweilende Beyſpiele nennen; weil ſie durch die Verweilung bey einer bekannten Wahrheit ſie tiefer einprägen. Man trifft nirgend mehr Beyſpiele dieſer Art an, als beym Ovidius, dem gleich bey jedem allgemeinen Satz hundert beſondre Fälle ins Gedächtniß kommen.

Bisweilen dient das Beyſpiel, der Wahrheit, die es enthält, einen Schmuk zu geben, wodurch ſie reizender wird. So braucht Horaz, anſtatt der vorher angeführten lehrenden Beyſpiele, für dieſelbe Wahrheit ein andermal naive, mahleriſche:

> Optat ephippia bos piger; optat arare caballus.

Von dieſer Art ſind auch dieſe Beyſpiele des La Fontaine von der Wahrheit, daß jeder Menſch ſucht ſich über ſeinen Stand zu erheben:

> Tout bourgeois veut batir comme les grands Seigneurs,
> Tout petit prince a des Ambaſſadeurs,
> Tout Marquis veut avoir des pages.

Dieſe Art des Beyſpiels, das der Vorſtellung eine beſonders kräftige Geſtalt oder Farbe giebt, um ſie dem Gemüthe deſto lebhafter einzuprägen, hat wieder gar vielerley Formen, die ſich nicht alle entwikeln laſſen. So hat folgende Art des Beyſpiels eine ungemeine Kraft. Horaz will die allgemeine Lehre anbringen, daß Uepigkeit und großer Aufwand ſich nicht einmal durch großen Reichthum entſchuldigen laſſen. Anſtatt blos allgemein zu ſagen: das Geld könnte beſſer angewendet werden, ſagt er dieſes in Beyſpielen, die er noch dazu in dringenden Fragen vorträgt:

*) S. Beweisarten.

*) Od. Lib. IV. 7.

> Cur eget indignus quiſquam, te divite? quare
> Templa ruunt antiqua Deum? Cur, improbe, carae
> Non aliquid patriae tanto emetiris acervo?*)

Die Beyſpiele können nach der beſondern Abſicht, die man dabey hat, allgemeiner ſeyn, oder aus ganz einzeln Fällen genommen werden; ſie können erdichtet oder wahr ſeyn. Darüber laſſen ſich keine Regeln geben; Redner und Dichter müſſen fühlen, was ſich zu ihrer Abſicht am beſten ſchiket. Eine beſondre Kraft haben die Fälle, da man erſt allgemeine Beyſpiele anführt, und dieſelben denn noch mit einem einzelen, dem Zuhörer gegenwärtig vor Augen liegenden Fall beſtätiget. So kann ein Redner, der von Unglüksfällen geſprochen hat, und denn ſich ſelbſt noch als ein beſonders Beyſpiel anführt, gewiß ſeyn, Mitleiden zu erweken. Man erwäge, wie rührend folgendes iſt: Cum ſaepe antea, Iudices, ex aliorum miſeriis et ex meis curis laboribusque quotidianis, fortunatos eos homines iudicarim, qui remoti a ſtudiis ambitionis otium ac tranquillitatem vitae ſecuti ſunt, tum vero in his L. Muraenae tantis tamque improviſis periculis, ita ſum animo affectus, ut non queam ſatis, neque communem omnium noſtrum conditionem, neque huius eventum fortunamque miſerari: qui primum, dum ex honoribus continuis familiae maiorumque ſuorum, unum aſcendere gradum dignitatis conatus eſt, venit in periculum, ne et ea quae relicta, et haec quae ab ipſo parata ſunt, amittat. Deinde propter ſtudium novae laudis, etiam in veteris diſcrimen adducitur.**)

Je näher vor unſern Augen die Fälle liegen, die als Beyſpiele angeführt werden, deſto größer iſt ihre Kraft, fürnehmlich aber iſt dieſes von rührenden und pathetiſchen Beyſpielen zu verſtehen. So wie ein Unglüksfall, der in einem entfernten Lande ſich zugetragen hat, uns weniger rührt, als der in unſerm Vaterlande geſchehen, und der am allermeiſten, der ſich in unſrer Nachbarſchaft und vor unſern Augen ereignet: ſo iſt es auch mit den Beyſpielen.

*) Sermon. II. 2. 103.
**) Cic. Or. pro Muraena c. 17.

Beywort.

(Redende Künſte.)

Ein Wort, welches einem andern das den Hauptbegriff der Vorſtellung enthält, hinzugefüget wird, um dem Hauptbegriff eine äſthetiſche Einſchränkung zu geben. In folgender Beſchreibung, die Haller von einem Spiel des Landmanns, in den Alpen giebet,

> Dort fliegt ein **ſchwerer** Stein nach dem **geſtekten** Ziele,
> Von **ſtarker** Hand beſeelt, durch die **zertrennte** Luft.

ſind die durch andere Schrift ausgezeichnete Worte, Beywörter. Man kann ſie weglaſſen, ohne daß die Hauptvorſtellung dadurch in ihren weſentlichen Theilen Schaden leidet: allein ſie dienen, dieſe Hauptvorſtellung durch Nebenbegriffe äſthetiſch, das iſt, ſinnlicher zu machen.

Es giebt eine andre Art Beywörter, die man grammatiſche nennen könnte, weil ſie das ſind, was die Grammatiker Adjectiva nennen, und die man mit den äſthetiſchen nicht verwechſeln muß. Sie ſind nothwendig zu dem eigentlichen Sinn der Rede, die äſthetiſchen aber zufällige Beſtimmungen deſſelben. Wenn der angeführte Dichter ſagt:

> Denn ein geſetzt Gemüth kann Galle ſüſſe machen,
> Da ein verwöhnter Sinn auf alles Wermuth ſtreut.

ſo ſind die Wörter geſetzt und verwöhnt, grammatiſche, nicht äſthetiſche Beywörter. Denn ſie ſind zu

zu dem Ausdruk des Hauptbegriffs nothwendig: er fehlt ganz, die Rede hat keinen Sinn mehr, wenn man ſie wegläßt.

Außer dieſen beyden Arten giebt es noch eine dritte, welche die Grammatiker Nomina patronymica nennen, die hauptſächlich dazu dienen, die Namen der Perſonen mit einem Ehrentitel zu begleiten. So iſt der Ausdruk Pius Aeneas, ποτνια Ἡρη u. d. gl. Dieſe werden faſt allezeit gebraucht, ſo oft die Hauptnamen der Perſonen genennt werden, ohne daß man dabey eine beſondre äſthetiſche Abſicht hat.

Die äſthetiſchen Beywörter, welchen man ſonſt den Namen Epitheta giebt, dienen demnach, Vorſtellungen, die ohne ſie ſchon durch die Hauptwörter richtig bezeichnet ſind, durch Nebenbegriffe einen äſthetiſchen Werth zu geben. Wenn man in ihrer Wahl glüklich iſt, ſo kommt oft die gröſte Kraft der Vorſtellung von ihnen her. Z. Ex.

> Illi robur et aes triplex
> Circa pectus erat, qui *fragilem truci*
> Commiſit pelago ratem.
>
> *Hor.* I. 3.

Sie gehören überhaupt in die Claſſe der Ausbildungen, von denen wir in einem eigenen Artikel gehandelt haben.

Eben die Grundſätze, nach welchen ein verſtändiger Künſtler die Ausbildungen beurtheilt, dienen uns, den rechten Gebrauch und die Beſchaffenheit der Beywörter zu beſtimmen. Man kann leicht zu viel oder zu wenig darin thun; und ſo wie die Ausbildung uns überhaupt von dem Verſtand des Künſtlers einen vortheilhaften oder nachtheiligen Begriff giebt, ſo thut es, in Anſehung des Dichters, der Gebrauch dieſer Beywörter.

Wie etwa große Männer nicht beſſer, als mit ihren bloßen Namen, können genennet werden, ſo giebt es auch Vorſtellungen, die ſchon in ihrer Anlage, in ihren weſentlichſten Theilen groß und vollkommen äſthetiſch ſind, und deßwegen in dem Ausdruk keine Auszierung durch Beywörter nöthig haben; vielmehr würden ſie dadurch geſchwächt werden. Um dieſe Anmerkung zu erläutern, wollen wir folgende Stelle, aus Herrn Ramlers Paſſions-Cantate, dem Leſer vorhalten:

> Gethſemane! Gethſemane! wen hören deine Mauren
> So bange, ſo verlaſſen trauren?
> Iſt das mein Jeſus?
> Beſter aller Menſchenkinder!
> Du zagſt, du zitterſt gleich dem Sünder,
> Dem man ſein Todesurtheil ſpricht.

Dieſe ganze Vorſtellung hat etwas Großes, das durch keine Nebenbegriffe kann verſtärkt werden. Hätte der Dichter etwa geſagt: Und dies iſt mein göttlicher Jeſus? — Du zitterſt gleich dem elenden Sünder, dem man ſein gerechtes und fürchterliches Todesurtheil ankündiget:— ſo hätte aller Aufwand dieſer Beywörter, die Vorſtellung nicht nur nicht verſtärkt, ſondern geſchwächt.

Wenn Cäſar, da er den Brutus unter ſeinen Mördern erblikt, ihm zuruft: Auch du Brutus, ſo ſagt dieſes, alles was der Diktator hier ſagen will, in der vollkommenſten Stärke; und wenn man dem Brutus ein Beywort geben wollte: Auch du mein väterlich geliebter, mein ſo ſehr verpflichteter Brutus, ſo würde die Stärke der Rede nicht das geringſte gewinnen. In dergleichen Fällen muß man ſich der Beywörter gänzlich enthalten.

Auch in dem entgegengeſetzten Fall, bey Vorſtellungen, welche nur des Zuſammenhangs halber da ſind, und die der Dichter mit Fleiß etwas aus den Augen wegſetzt, würde man die Beywörter ſehr zur Unzeit anbringen. Die Mahler ſetzen oft in einem Hintergrund, oder im ſtärkſten Schatten

ten einzele Figuren oder Gruppen hin, die blos des Zuſammenhangs halber, oder eine ſonſt leere Stelle auszufüllen, da ſind. Dieſe können ſie durch keinen lebhaften Pinſelſtrich erheben, weil ſie ſonſt zu ſtarke Würkung thäten, und das Auge von weſentlichen Gegenſtänden abzögen. Eben dieſe Beſchaffenheit hat es mit einigen Vorſtellungen in redenden Künſten. Was ſeiner Natur nach in der Dämmerung liegen muß, das ſoll nicht ans Licht gebracht werden. Wenn ein Dichter uns auf die Handlungen eines ſtreitenden Helden aufmerkſam machen will, ſo muß er ſich hüten, durch ein unzeitiges Beywort die Aufmerkſamkeit auf das Geraſſel ſeines Wagens, oder das Stampfen ſeines Pferdes, zu lenken.

Die größte Vorſichtigkeit im Gebrauch der Beywörter, hat man da nöthig, wo man andre Perſonen redend einführt. Man muß auf das genaueſte erwägen, wie viel einzele Begriffe nothwendig in den Vorſtellungen der redenden Perſon liegen, und gerade nur ſo viel ausdruken. Man muß allezeit daran denken, daß die Beywörter den Hauptwörtern untergeordnet ſind. Wo dieſe ſchon alles ſagen, was an dieſem Orte, nach dieſen Umſtänden, hinreichend iſt, da muß jedes Beywort vermieden werden.

In der Geſchichte des Geſchmaks älterer und neuerer Zeiten findet man, daß ein Ueberfluß der Beywörter allemal die erſte Anzeige des ſich verderbenden Geſchmaks geweſen iſt. In Griechenland, in Rom und in Frankreich, hat ſich dieſer Ueberfluß gezeiget, ſo bald die goldnen Zeiten der Dichtkunſt und Beredſamkeit anfiengen, einer verdorbenen Periode Platz zu machen.

Dieſemnach muß der Gebrauch der Beywörter, auf die Fälle eingeſchränkt werden, wo die Vorſtellung durch die Hauptbegriffe noch nicht äſthetiſch genug iſt. Und damit wir ihren Gebrauch deſto beſtimmter anzeigen können, müſſen wir uns erinnern, daß der äſthetiſche Stoff von dreyerley Art iſt; daß er entweder die Phantaſie mit lebhaften Bildern anfüllt, oder dem Verſtand helle und große Begriffe darbietet, oder die Empfindung erregt.

Nach dieſer dreyfachen Abſicht müſſen die Beywörter gewählt werden. Entweder zeichnen ſie uns die Sachen ſinnlich vor, oder ſie erhellen und verſtärken unſre Begriffe, oder ſie reizen die Empfindungen.

Sinnliche und mahleriſche Beywörter ſind da, wo man würklich durch die Rede mahlen will, ganz unentbehrlich, weil ohne ſie das Gemählde entweder die kleinen Umſtände nicht ausdrukt, oder durch weitläuftigere Bezeichnung derſelben ſehr langweilig ſeyn würde. Man überlege, um dieſe Anmerkung völlig zu faſſen, folgende Stelle:

> Er treibt den trägen Schwarm von ſchwer beleibten Kühen,
> Mit freudigem Gebrüll, durch den bethauten Steg;
> Sie irren langſam um, wo Klee und Mutten blühen,
> Und mähn das zarte Gras mit ſcharfen Zungen weg.

Läßt man die Beywörter weg, ſo fehlt dem Gemählde das wahre Leben; will man die Umſtände, die durch ſie bezeichnet werden, anders vorſtellen, ſo wird man langweilig.

Will man nicht mahlen, ſondern etwas ſtark, neu, kurz, oder naiv ſagen: ſo können auch dazu die Beywörter die beſten Mittel abgeben. Will man rühren, durch welche Gattung des Leidenſchaftlichen es ſey, ſo können wohlgewählte Beywörter ungemeine Dienſte dabey thun.

Ueberhaupt alſo ſind ſie zu gar allen Gattungen der äſthetiſchen Kraft die beſte Würze, die den Hauptvorſtellungen den größten Nachdruk geben. Hingegen iſt auch nichts abgeſchmak-

ſchmakteres, als eine von ſchwachen, unbeſtimmten, oder müßigen Beywörtern angefüllte Schreibart. Auch die iſt zu verwerfen, da die Beywörter zwar nicht müßig ſind, aber Nebenbegriffe ausdrüken, die den Hauptzwek nichts angehen, ſondern blos den Witz und beſondere Einfälle des Redners oder Dichters, anzeigen ſollen.

Wie die Dichtkunſt überhaupt ſinnlicher iſt, als die Beredſamkeit, ſo bedienet ſie ſich der Beywörter häufiger, als dieſe. Deſto mehr aber muß der Dichter ſich hüten, daß ihn der Vers nicht verleite ſich derſelben ohne Noth zu bedienen. Dazu kann inſonderheit der Hexameter leicht verführen. Beyſpiele davon ſind ſo leicht anzutreffen, daß es unnöthig iſt ſolche hier anzuführen.

Bezifferung.

(Muſik.)

Die Bezeichnung der Accorde des Generalbaſſes, durch Ziffern oder durch andre Zeichen. Derjenige, welcher den Generalbaß ſpielt, ſchlägt mit der linken Hand die Töne des Baſſes an, mit der rechten Hand aber die, zu den Baßtönen gehörigen, Accorde. Man iſt gewohnt, nur die Baßtöne durch Noten auszudrüken, die Accorde aber durch Ziffern, welche über die Baßnoten geſetzt werden. Es giebt zwar Spieler, die ſich berühmen, den Generalbaß ohne Bezifferung richtig zu ſpielen; allein dieſes iſt nur alsdenn möglich, wenn ſie die Partitur des Tonſtüks vor ſich haben. Da es eine ganz bekannte Sache iſt, daß über einerley Baß mehrere, ganz von einander abgehende, Harmonien können genommen werden: ſo iſt offenbar, daß der Generalbaßſpieler ohne Bezifferung nicht wiſſen kann, welche von allen möglichen Harmonien der Tonſetzer gewählt hat, und es geſchieht nur von ohngefehr, wenn er die wahre trifft. Wir wollen denen, die ſich berühmen, einen unbezifferten Generalbaß richtig zu ſpielen, das Urtheil eines der größten Meiſter zur Warnung anführen. „Wir ſehen allenthalben, (ſagt er) daß zu einem guten Accompagnement noch ſehr viel gehöre, wenn auch die Bezifferung ſo iſt, wie ſie ſeyn ſoll. Es erhellet hieraus das Lächerliche der Anfoderung, unbezifferte Bäſſe zu accompagniren; und man ſieht zugleich die Unmöglichkeit ein, die letztern dergeſtalt abzufertigen, daß man nur einigermaßen zufrieden ſeyn könnte.*)“ Es iſt alſo nicht zu zweifeln, daß die Bezifferung des Generalbaſſes eine ganz nothwendige Sache ſey.

Deßwegen iſt auch zu wünſchen, daß die größten Meiſter ſich vereinigen möchten, die vollkommenſte Bezifferung ausfindig zu machen, und dieſelbe alsdenn durchgehends einzuführen. Denn noch itzt iſt die Methode zu beziffern nicht nur unvollkommen, ſondern auch wankend, indem einerley Accorde nicht immer auf einerley Art bezeichnet werden.

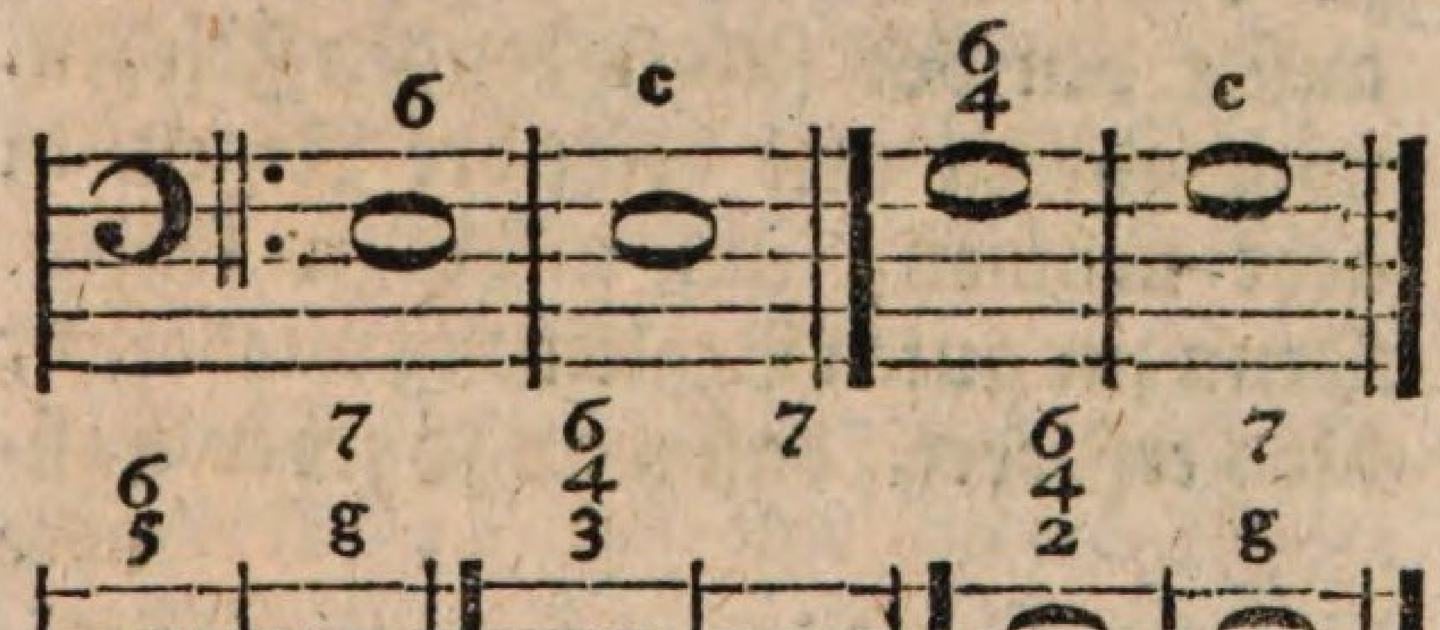
Die gewöhnlichen Bezifferungen werden hier nicht angeführt, weil ſie, jede in dem Artikel von dem Accord, den ſie bezeichnet, beſonders angezeiget worden. Alſo wird hier nur dasjenige angeführt, was die Bezifferung überhaupt betrifft.

Die Unvollkommenheit derſelben erhellet daraus, daß es auch bey den mit größtem Fleiß bezifferten Bäſſen ſo ſehr ſchwer iſt, alle Fehler zu vermeiden. Der Begleiter muß, außer den vor ſich habenden Zeichen, noch gar zu viel beſondre Regeln in acht nehmen, um nicht zu fehlen. Denn zur guten Begleitung wird nicht blos erfodert, daß man zu jeder Baßnote

*) S. Bach über die wahre Art das Clavier zu ſpielen. II. Theil. S. 298.

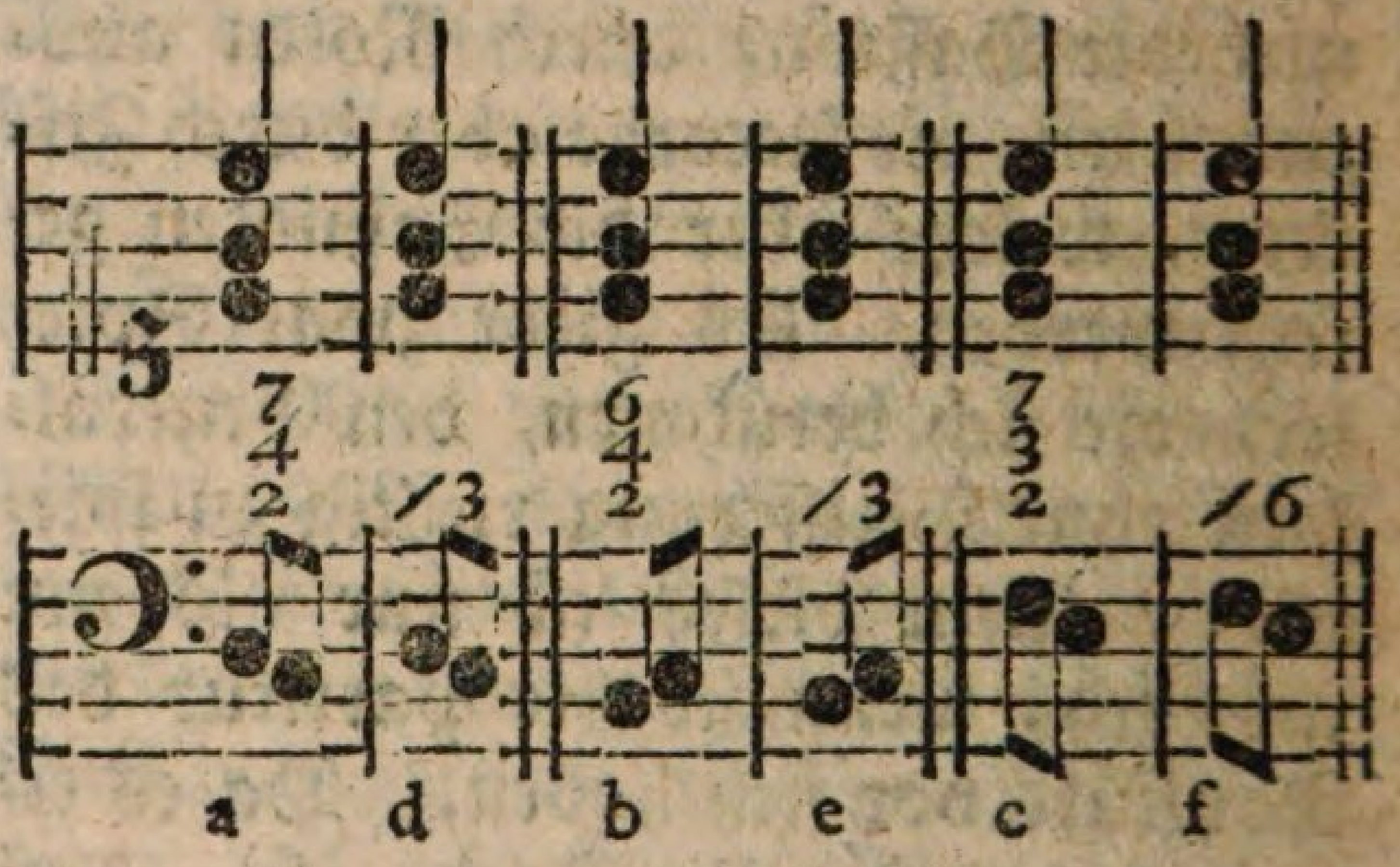
note den rechten Accord nehme, ſondern, daß er in der ſchiklichſten Höhe, und in der ſchiklichſten Geſtalt genommen werden. Bis itzt iſt noch keine Bezifferung bekannt, die dieſe beyden Umſtände andeutet. So begnüget man ſich z. B. den Sextenaccord durch die Ziffer 6 anzudeuten; ob aber die Sexte oben, oder unten, oder in der Mitte liegen ſoll, ob ſie verdoppelt werden ſoll, ob man die Terz dabey verdoppeln, oder ob man die Octave dazu nehmen ſoll, wird durch keine Bezifferung angedeutet. Daher entſtehet die Nothwendigkeit der erſtaunlichen Menge von Regeln, die auch bey bezifferten Bäſſen noch in acht zu nehmen ſind. Ein andre Unvollkommenheit iſt die Menge der Zeichen, die oft zu einem einzigen Accord erfodert werden; von denen noch dazu jedes durch ✕ oder b oder ♮ kann verändert werden; da es denn kaum möglich iſt, in der nöthigen Geſchwindigkeit ſich in alles zu finden.

Es wäre vielleicht nicht unmöglich, dieſen Unvollkommenheiten der Bezifferung abzuhelfen, wenn nur die beſten Meiſter ſich die Sache mit Ernſt angelegen ſeyn ließen. Wir wünſchten vornehmlich, daß ein Kunſtverſtändiger verſuchen möchte, ob nicht die Bezifferungen dadurch zu erleichtern wären, daß man über der Baßnote, ſo oft es angeht, mit einem Buchſtaben den Ton anzeigte, deſſen Dreyklang, oder Sexten- oder Septimenaccord, den eigentlichen zum Baß gehörigen Accord ausmacht. Folgendes Beyſpiel wird dieſes erläutern:



Der gemeine Sextenaccord in der erſten Abtheilung könnte ſo angedeutet werden, wie in der zweyten Abtheilung zu ſehen iſt, wo der Buchſtabe c andeutet, daß die rechte Hand den zu c gehörigen Dreyklang anſchlägt. Der Quartſextenaccord der dritten Abtheilung würde ebenfalls durch c angezeiget; der $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ Accord auf H könnte durch $\begin{smallmatrix}7\\g\end{smallmatrix}$ angedeutet werden, weil der Septimenaccord von G, mit der rechten Hand gegriffen, den $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ Accord zu H ausmacht. So würde alſo daſſelbe Zeichen $\begin{smallmatrix}7\\g\end{smallmatrix}$ anſtatt der drey verſchiedenen Bezifferungen $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ dienen können. Wir überlaſſen den Meiſtern der Kunſt, dieſer Sache nachzudenken, und das Urtheil zu fällen, ob auf eine ſolche Art die ſo gar große Anzahl der Bezifferungen oder ſogenannten Signaturen nicht zu vermeiden, und dadurch die ganze Sache zu erleichtern wäre.

Oft werden die Bezifferungen entweder aus Mangel der Ueberlegung, oder auch wol aus Vorbedacht, um den Sachen ein gelehrtes Anſehen zu geben, ohne Noth vermehret, da ſie auf durchgehende Baßnoten gelegt werden, wie aus folgenden Beyſpielen erhellet:



Es iſt ganz ungereimt, die Bezifferungen ſo anzubringen, wie hier bey a, b und c, da die bezifferten Noten nur durchgehend ſind. Verſtändige Tonſetzer ſchreiben dieſe Fälle wie bey d, e und f ſteht, um anzuzeigen, daß die zur zweyten Note gehörige

hörige Harmonie, gleich auf der erſten angeſchlagen werde.

Dieſe ganze Materie von der vollkommenſten Bezifferung verdient von einem erfahrnen Tonſetzer vom Grund aus unterſucht zu werden, damit einmal eine ſo gar wichtige Sache zu einer größern Vollkommenheit könne gebracht werden.

* *

Das Werk des Hrn. Rameau: Diſſertation ſur les differentes methodes de l'accompagnement, Par. 1742. 4. handelt hiervon.

Bild.

(Redende Künſte.)

Ein ſinnlicher Gegenſtand, der in der Rede entweder blos genennt, oder ausführlich beſchrieben wird, in ſo fern er durch ſeine Aehnlichkeit mit einer andern Sache bedeutend wird. So wird der Schlaf ein Bild des Todes, der Frühling ein Bild der Jugend genennt, und ſo ſingt Haller:

Ihr Wälder, wo kein Licht durch finſtre Tannen ſtrahlt,
Wo ſich in jedem Buſch die Nacht des Grabes mahlt u. ſ. f.
Seyd mir ein Bild der Ewigkeit.

Die Bilder erweken klare und lebhafte Vorſtellungen, die ſehr faßlich ſind, und darin man viel auf einmal, wie mit einem einzigen Blik, erkennt. Wenn ſie eine fühlbare Aehnlichkeit mit abſtrakten Vorſtellungen haben, ſo können ſie alſo mit groſſem Vortheil an deren Stelle geſetzt werden. Sie thun alsdenn in der Rede den Dienſt, den eine gemahlte Landſchaft thut, die man jemandem vorlegt, um ihm einen Begriff von der Gegend zu machen, die dadurch abgebildet iſt; folglich ſind ſie Gemählde der Gedanken.

Die Bilder veranlaſſen ein anſchauendes Erkenntniß der abgebildeten Sachen; ſie geben den abſtrakten Vorſtellungen einen Körper, wodurch ſie faßlich werden. Gedanken, die wegen der Menge der dazu gehörigen Begriffe ſchwerlich mit einem Blik könnten überſehen werden, laſſen ſich dadurch feſthalten. Alſo dienen die Bilder überhaupt, die verſchiedenen Verrichtungen des Geiſtes zu erleichtern. Hiezu kommt noch, daß das Vergnügen, welches allemal aus Bemerkung der Aehnlichkeit zwiſchen dem Bild und dem Gegenbilde entſteht, die Eindrüke deſto lebhafter und unvergeßlicher macht.

So lang eine Sprache an allgemeinen Ausdrüken arm iſt, muß nothwendig das meiſte durch Bilder ausgedrükt werden: daher ſind die Reden der noch wenig geſitteten Völker durchaus mit Bildern angefüllt. Aber auch da, wo man die Gedanken allgemein ausdrüken könnte, werden die Bilder gebraucht, um die Vorſtellungen äſthetiſch zu machen: daher die Dichter vorzüglich, und nach ihnen die Redner, einen vielfältigen Gebrauch davon machen.

Sie bekommen aber nach ihrer äuſſerlichen Form und auch nach der Art, wie ſie angebracht werden, verſchiedene Namen. Sind ſie blos beſondere Fälle, an denen man das Allgemeine leichter erkennen ſoll, ſo werden ſie Beyſpiele genennt; ſind ſie Dinge von einer andern Art, die neben das Gegenbild geſtellt werden, ſo bekommen ſie nach Beſchaffenheit der Sache den Namen der Vergleichung oder des Gleichniſſes, wobey die gewöhnliche Vergleichungswörter wie, alswie, gleichwie, u. d. gl. gebraucht werden. Setzt man ſie aber ganz an die Stelle der abgebildeten Sache, ſo daß dieſe gar nicht dabey genennt wird: ſo bekommen ſie insgemein den Namen der Allegorie, auch bisweilen der Fabel, der Parabel, oder des allegoriſchen Bildes. Diejenigen Bilder, die nur beyläufig, ohne die Vergleichungsformeln, und ſo gebraucht werden, daß

daß die Hauptſache ihren eigentlichen Namen behält, ihre Eigenſchaften oder Würkungen aber durch Bilder ausgedrükt werden, bekommen den Namen der Metaphern, wie wenn man ſagt: Die Jugend verblüht bald.

Die Haupteigenſchaften eines Bildes ſind dieſe: Es muß von bekannten Dingen hergenommen werden, die man ſich leicht und mit großer Klarheit vorſtellt; es muß eine genaue Aehnlichkeit mit dem Gegenbild haben; dieſe Aehnlichkeit muß ſchnell bemerkt werden können, ſo bald man das ganze Bild gefaßt hat; die Gattung der Dinge, woraus es genommen iſt, muß nichts an ſich haben, das dem Charakter des Gegenbildes entgegen ſey. Man ſieht ohne Mühe die Nothwendigkeit dieſer Eigenſchaften der Bilder ein.

Wegen der letzten Eigenſchaft muß man am ſorgfältigſten ſeyn, weil der Mangel derſelben ſehr widrige Würkung thun kann. Ernſthafte Vorſtellungen würden durch comiſche Bilder, hohe Dinge durch niedrige, ganz verdorben werden. Nur bey ſcherzhaftem Vortrag iſt es nicht nur erlaubt, ſondern ſehr vortheilhaft, dieſe Regel zu überſchreiten, indem das Widerſprechende oder Widerartige zwiſchen dem Bild und dem Gegenbild, eine Hauptquelle des Scherzhaften iſt, wie an ſeinem Orte gezeiget wird.

Die Quellen, woraus die Bilder geſchöpft werden, ſind mannigfaltig: die lebloſe Natur; die Kunſtwerke; die Sitten der Thiere und der Menſchen; die Geſchichte; die Mythologie; und endlich die Belebung lebloſer Dinge: das Mittel aber zur Erfindung iſt eine weitläuftige Kenntniß dieſer Quellen, mit einem ſcharfen Beobachtungsgeiſt und lebhaftem Witz verbunden. Wer in Erfindung der Bilder glüklich ſeyn will, der muß außer ſich mit einem verweilenden, alles bemerkenden und durchforſchenden Auge Natur und Sitten unaufhörlich beobachten; in ſich ſelbſt aber jeden bis zur Klarheit hervorkommenden Begriff, jede aufkeimende Empfindung bemerken, und ſich den Eindrüken derſelben eine Zeitlang überlaſſen. Denn dadurch bemerkt man die Aehnlichkeit der Dinge. Je größer der Beobachtungsgeiſt des Sichtbaren und Unſichtbaren iſt, deſto reicher wird die Einbildungskraft an Bildern und Gemählden, die jede Vorſtellung des Geiſtes und jede Regung des Herzens zu ſichtbaren und fühlbaren Gegenſtänden machen. Denn die ſichtbare Welt iſt durchaus ein Bild der unſichtbaren, in welcher nichts liegt und nichts vorgeht, das nichts durch etwas materielles abgebildet würde. Es iſt das eigentliche Werk der redenden Künſte, uns die unſichtbare Welt durch die ſichtbare bekannter zu machen. Alſo iſt die Erfindung vollkommener Bilder beynahe das vornehmſte Studium des Dichters.

Die unabläßige Beobachtung der Natur und der Sitten, zu welcher Bodmer viel nützliche Lehren an die Hand giebt,*) iſt der eine Weg zur Erfindung der Bilder; die Dichtungskraft, die abgezogenen Begriffen einen Körper giebt, die lebloſe Dinge in lebendige Weſen verwandelt, iſt ein andrer Weg. So macht Horaz die Sorge, und faſt alle Leidenſchaften, zu handelnden körperlichen Weſen, die uns überall verfolgen.**) Die Lebhaftigkeit der Einbil-

*) Critiſche Betrachtungen über die poetiſchen Gemählde im 1ſten und 3ten Kapitel.

**) Scandit aeratas vitioſa naves
Cura; nec turmas equitum relinquit,
Ocior cervis, et agente nimbos
Ocior Euro.
— Timor et minae

bildungskraft iſt die einzige Quelle dieſer Bilder.*)

Wer einige natürliche Anlage zur Erfindung und Erſchaffung ſolcher Bilder hat, kann ſie durch fleißiges Leſen der Dichter und Redner, denen dieſe Gabe einigermaßen eigen war, noch ſehr verſtärken. So wie man bey vergnügten Menſchen vergnügt, und bey melancholiſchen ſchwermüthig wird, ſo wird man auch bey witzigen witzig, wenn man nur irgend einen Funken Witz hat. Man wird daher allemal ſehen, daß diejenigen, die viel mit witzigen Menſchen umgegangen ſind, über das Maaß ihrer natürlichen Anlage witzig ſind. Wem der Umgang fehlt, der muß ihn durch das Leſen erſetzen.

So fürtrefflich der Nutzen der Bilder iſt, ſo ſind ſie, wie alle Dinge, dem Mißbrauch unterworfen. Die Redner und Dichter, die durchgehends am meiſten bewundert werden, haben ſie als koſtbare Würze mit behutſamer Sparſamkeit angebracht. Bey ſehr wichtigen Begriffen und Vorſtellungen, die man geradezu nicht mit der gehörigen Stärke und Lebhaftigkeit ausdrüken kann, werden ſie nothwendig; bey Nebenſachen aber ſind ſie bloße Zierrathen, womit man ſparſam umgehen muß. Sie ſind wie Juwelen, die man nur an wenigen Stellen anbringen darf. Man findet deßwegen, daß ihr Ueberfluß, ſo wie der Ueberfluß der Verzierungen in der Baukunſt, allemal ein Vorbote des ſich zum Untergang neigenden Geſchmaks iſt.

Es wäre angenehm und nützlich, wenn ſich jemand die Mühe geben wollte, aus den Ueberbleibſeln der griechiſchen Litteratur zu zeigen, wie von Homer bis auf die ſogenannten Pleyaden, und von dieſen bis auf die griechiſchen Rhetoren, von denen Rom zur Zeit der Kayſer angefüllt war, der Gebrauch der auszierenden Bilder beſtändig in dem Maaße zugenommen, in welchem der männliche und gute Geſchmak abgenommen hat.

Doch iſt es in gewiſſen Fällen gut, wenn Bilder auf Bilder gehäuft werden. In Oden, wo eine einzige Vorſtellung, die an ſich ſelbſt einfach iſt, ſo lange wiederholt, und ſo genau auf alle Seiten gewendet werden muß, bis unſre ganze Vorſtellungskraft völlig davon eingenommen iſt, iſt die Anhäufung der Bilder, die einerley Sache in verſchiedenen Geſtalten ausdrüken, das einzige Mittel zum Zwek zu gelangen. Davon findet man häufige Beyſpiele beym Horaz: ſo wie man beym Ovidius faſt überall Beyſpiele von Anhäufung der Bilder bey gemeinen, oder doch nur beyläufigen Vorſtellungen findet, wie z. E. in dieſer Stelle:

Littora quot conchas, quot amoena roſaria flores,
Quotve ſoporiferum grana papaver habet;
Silva feras quot alit, quot piſcibus unda natatur;
Quot tenerum pennis aëra pulſat avis,
Tot premor adverſis.*)

Dieſes fällt etwas ins Läppiſche.

Auch da können Bilder mit Nachdruk aufgehäuft werden, wo man im ſtarken Affekt, den man durch Worte äußern will, immer beſorget, man habe die Sachen noch nicht ſtark oder hinlänglich genug geſagt. In dieſem Falle befand ſich Horaz bey der folgenden Stelle, die man mit großem Unrecht mit der vorhergehenden aus dem Ovidius, in eine Claſſe ſetzen würde.

Sed juremus in haec: ſimul imis ſaxa renarint
Vadis

Scandunt eodem quo dominus; neque
Decedit aerata triremi; et
Poſt equitem ſedet atra cura.

*) S. Belebung; Dichtungskraft.

*) Triſt. V. 2.

Vadis levata, ne redire ſit nefas,
Neu converſa domum pigeat dare lintea, quando
Padus Matina laverit cacumina,
In mare ſeu celſus procurrerit Apenninus,
Novaque monſtra junxerit libidine
Mirus amor: juvet ut tigres ſubſidere cervis,
Adulteretur et columba milvo:
Credula nec ravos timeant armenta leones,
Ametque ſalſa levis hircus littora.*)

Dergleichen Anhäufung der Bilder dienet auch, wenn man nichts mehr über eine Sache zu ſagen hat, den Zuhörer eine Zeitlang in derſelben wichtigen Vorſtellung zu unterhalten. Dieſer Fall kommt am öfterſten in der Ode und in der Elegie vor. Redner befinden ſich bey pathetiſchen Stellen oft in demſelben.

Auch die Form der Bilder, ihre Kürze oder Ausführlichkeit, muß aus der Abſicht, die man hat, beurtheilt werden. Denn bisweilen thut ein durch wenig Züge gezeichnetes Bild alle Würkung, die man verlangt, da es andremale muß ausgezeichnet werden. Wenn Hermione, beym Euripides, zu der Andromache, die, um ihr Leben zu erretten, an den Altar der Thetis geflohen war, ſagt: Und wenn dich gleich geſchmolzen Bley umgäbe, ſo will ich dich doch von dieſer Stelle wegbringen:**) ſo iſt dieſes Bild, ob es gleich nur angedeutet wird, von der höchſten Kraft. Hermione hatte ſich vorgenommen, die Andromache aus dem geheiligten Ort ihrer Zuflucht, wo es nicht erlaubt war Hand anzulegen, durch ein ander Mittel herauszuloken. Sie wollte den Sohn dieſer unglüklichen Königin dahin bringen, und ihn vor den Augen der Mutter zu ermorden drohn, wofern ſie den Altar der Thetis nicht verlaſſen würde. Dieſes Mittel ſah ſie für ſo unfehlbar an, daß es ſeine Würkung thun müßte, wenn auch geſchmolzen Bley um den Altar flöſſe. Ueberlegung und Geſchmak müſſen dem Dichter das Maaß der Ausführlichkeit an die Hand geben. Ueberhaupt ſcheinet es, daß die Bilder, welche auf Verſtärkung oder Verſchwächung einer Empfindung abzielen, allemal eher ganz kurz ſeyn können, als die, wodurch man die Vorſtellungskraft zu lenken ſucht. Dieſe Materie von dem Gebrauch der Bilder, ihren verſchiedenen Würkungen und den daher entſtehenden Formen und Gattungen derſelben, verdient überhaupt von den Kunſtrichtern in ein völliges Licht geſetzt zu werden. Was hier der allgemeinen Betrachtung der Bilder fehlt, iſt einigermaßen in den Artikeln über die beſondern Arten derſelben erſetzt worden.*)

* *

Zur Vollendung dieſes Artikels können die darüber in der Allg. Bibl. (22. S. 30) und in der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. (15. S. 38 u. f.) gemachten Bemerkungen, eine Weiſung geben.

Bild.

(Zeichnende Künſte.)

Dieſes Wort ſcheinet in ſeiner urſprünglichen Bedeutung einen körperlichen Gegenſtand zu bezeichnen, der durch Kunſt eine ordentliche Form und Geſtalt bekommen hat; denn einer unförmlichen Maſſe eine ordentliche Geſtalt geben, heißt eigentlich bilden. Man kann demnach alles, was durch die Kunſt eine ſolche Geſtalt bekommen hat, es ſey aus Stein gehauen, oder aus Holz geſchnitzt,

*) Epod. Od. 16.
**) Eurip. Androm. vſ. 265.

*) S. Allegorie; Beyſpiel; Gleichniß; Metapher.

ſchnitzt, oder aus einer weichen Materie geformt, oder aus einer ſchmelzenden gegoſſen, ein Bild nennen; doch ſcheinet es, daß man vorzüglich den Bildern von menſchlicher und thieriſcher Geſtalt dieſen Namen zueigne.

Hiernächſt wird dieſer Namen auch überhaupt den Gemählden gegeben, indem man große Sammlungen von Gemählden Bildergallerien nennt. Aus demſelben Grund werden auch die Kupferſtiche bisweilen Bilder genennt. Aber auch bey Gemählden und Kupferſtichen ſcheinet die menſchliche Geſtalt einen beſondern Anſpruch auf den Namen des Bildes zu machen. Bisweilen drükt man das, was man gemeiniglich mit dem franzöſiſchen Wort Portrait nennt, beſonders auch durch das Wort Bild, noch gemeiner aber durch Bildniß aus.

Bildende Künſte.

Mit dieſem allgemeinen Namen bezeichnet man alle Künſte, welche ſichtbare Gegenſtände nicht blos durch Zeichnung und Farben, ſondern in wahrer körperlichen Geſtalt nachahmen. Dieſe ſind die Bildhauerkunſt, die Steinſchneiderkunſt, die Stempelſchneiderkunſt, die Stukkaturkunſt, von deren jeder an ihrem Orte beſonders gehandelt wird. Sie ſind alſo ſo nahe mit einander verwandt, daß ſie, ſo viel wir aus der Geſchichte wiſſen, zugleich aufgekommen, zur Vollkommenheit geſtiegen, und auch wieder gefallen ſind, wie aus den hiſtoriſchen Nachrichten, die wir in den Artikeln Bildhauerkunſt, geſchnittene Steine, Schaumünzen, angeführt haben, zu ſehen iſt.

Bilderblinde.

(Baukunſt.)

Iſt in einer Mauer eine blinde, das iſt, nicht ganz durchgebrochene, Vertiefung, zu dem Endzwek gemacht, daß Statuen oder andre Bilder darin ſtehen können. Man nennt ſie durchgehends mehr mit dem franzöſiſchen Namen Niſche (Niche). Sie werden an den Außenſeiten der Gebäude, oder auch inwendig an den Wänden angebracht, die man mit Statuen verzieren will, damit dieſe beſſer, als wenn ſie frey ſtünden, vor Schaden geſichert ſeyen. Ihre Tiefe und Höhe iſt alſo allemal nach dem Werk abzumeſſen, das man hineinſetzen will. Man bringt ſie gegenwärtig nicht mehr ſo häufig an, als ehedem, da man die Gebäude mehr, als gegenwärtig geſchieht, mit Bildern der Heiligen verziert hat. Sie ſchiken ſich auch nur da, wo das maſſive einer Mauer durch etwas Mannigfaltigkeit zu unterbrechen iſt, und beſonders zwiſchen Wandpfeiler, wie an den vier Eingängen des Berliniſchen Opernhauſes.

Bilderſtuhl.

(Baukunſt.)

Vierekigte Steine an den drey Spitzen eines Giebels, auf welche Statuen geſetzt werden. Es war nach der Bauart der Alten gewöhnlich, auf die drey Eken der Giebel Statuen zu ſetzen, und dieſe mußten nothwendig, um ganz geſehen zu werden, nicht unmittelbar auf das Hauptgeſims, ſondern auf einen erhöhten Grundſtein geſetzt werden. Sie werden insgemein ganz glatt, ohne Fußgeſims und Dekel, in der Dike der Säulen oder Pilaſter, über welchen ſie ſtehen, gemacht; die Höhe aber muß nach dem Giebel abgemeſſen werden. Vitruvius giebt ihnen die ganze Höhe des Giebelfeldes; Scamozzi macht ſie der ganzen Ausladung des Hauptgeſimſes gleich. In dieſem Fall würde man in einer Weite von dem Gebäude, die

die ſeiner ganzen Höhe gleich iſt, das ganze Bild ſehen können.

Was hier geſagt worden, geht blos auf die Bilderſtühle auf den Giebeln der Gebäude, die Vitruvius Acroteria nennt. Man macht aber auch ſolche Bilderſtühle für Statuen, die auf freyem Boden, oder in Bilderblinden ſtehen, denen man auch die Namen Baſamente, Poſtamente, giebt. Man macht ſie würflicht oder cylindriſch, blos glatt oder mit Fußgeſimſen und Dekeln, und hat ſie keiner Regel unterworfen.

Bildhauerkunſt.

Wiewol der Name dieſer Kunſt anzuzeigen ſcheinet, daß ſie nur Bilder aus harten Materien aushauet, ſo gehört auch das Formen der Bilder in weiche Materien, und das Gießen derſelben in Metalle, dazu. Nicht nur ſteinerne und hölzerne Bilder, ſondern auch aus Thon, Gyps und Metall geformte, oder gegoſſene, ſind Werke dieſer Kunſt. Sie beſchäfftiget ſich zwar mit Verfertigung allerley Arten von Bildern, hauptſächlich aber mit ſolchen, die Menſchen oder Thiere in ihrer ganzen körperlichen Geſtalt vorſtellen.

Wenn dieſe Kunſt würdig ſeyn ſoll, eine Geſpielin der Beredſamkeit und der Dichtkunſt zu ſeyn, ſo muß ſie nicht blos bey der Beluſtigung des Auges ſtehen bleiben, und ihre Werke müſſen nicht blos zur Pracht, oder zur Verzierung der Gebäude und der Gärten dienen, ſondern ſtarke, daurende und vortheilhafte Eindrüke auf die Gemüther der Menſchen machen. Dieſes kann ſie auch ſo gut, als irgend eine der andern ſchönen Künſte thun, ob ſie gleich in den Mitteln weit eingeſchränkter iſt, als die meiſten andern.

Der wichtigſte aller ſichtbaren Gegenſtände iſt der Menſch. Nicht wegen der Zierlichkeit ſeiner Form, wenn dieſe gleich das ſchönſte aller ſichtbaren Dinge wäre; ſondern deßwegen, weil dieſe Form ein Bild der Seele iſt; weil ſie Gedanken und Empfindungen, Charakter und Neigungen in körperlicher Geſtalt darſtellt. Der Leib des Menſchen iſt nichts anders, als ſeine ſichtbar gemachte Seele. Alſo bildet dieſe Kunſt Seelen, mit allem, was ſie intereſſantes haben, in Marmor und Erzt. Die Seele ſelbſt aber ſcheint ein Bild des höchſten Weſens, des erhabenſten, vollkommenſten und beſten Gegenſtandes zu ſeyn. Dieſe Kunſt kann demnach das Höchſte, was der Menſch zu denken und zu empfinden im Stand iſt, dem Geſichte darſtellen. Man ſagt von dem Jupiter des Phidias, es habe ihn niemand anſehen können, ohne von der Majeſtät des göttlichen Weſens gerührt zu werden. Wer alſo die Kunſt beſitzt, wie Phidias ſie beſeſſen hat, der kann alles, was groß und edel iſt, abbilden, und dadurch in jedem fühlbaren Herzen Rührungen von der höchſten Wichtigkeit erweken.

Daß die Bildhauerkunſt nicht zu dieſer Abſicht iſt erfunden worden, daß ſie ſelten zu einem höhern Zwek, als zur Ergetzung des Auges, oder zur Pracht angewendet wird, kann ihre höhere Beſtimmung nicht aufheben, noch vereiteln. Da überhaupt die Abſicht dieſes Werks nicht iſt, die ſchönen Künſte in der Geſtalt zu zeigen, die ſie würklich haben, ſondern diejenige merkbar zu machen, die ſie haben können, ſo ſehen wir hier mehr auf das Mögliche, als auf das Würkliche. Warum ſollten wir anſtehen, einer Sache dasjenige zuzueignen, was würklich in ihrer Natur liegt? Warum ſollten wir bey einem geringen Gebrauch ſtehen bleiben, ſo lange ein wichtigerer möglich iſt? Dieſer höhere Gebrauch iſt hier um ſo viel mehr zu ſuchen, da die Bildhauerkunſt größere Anſtalten und

mehr Aufwand, als andre Künſte erfodert. Ihre Werke ſind koſtbar und höchſt mühſam: alſo muß auch der Zwek derſelben groß ſeyn.

Sie ſoll alſo nicht eine flüchtige Ueberraſchung der Einbildungskraft, nicht eine bloße Ergetzlichkeit des Auges, nicht die Bewunderung der Geſchiklichkeit und des Reichthums, ſondern etwas größeres zum Endzwek haben. Sie ſucht tiefe Eindrüke des Guten, des Erhabenen und des Groſſen zu machen, die nach der Betrachtung des Bildes auf immer in der Seele übrig bleiben. Erſt zieht ſie das Aug durch die harmoniſche Schönheit der Formen auf ſich; denn reizet ſie daſſelbe durch den Ausdruk zu ernſthafterer Betrachtung. Es ſieht nun Gedanken, Empfindungen, Größe des Geiſtes, und Kräfte, daraus jede Tugend entſteht, angedeutet, dringt durch das Außerliche in das Innere, und ſtellt ſich ein denkendes und empfindendes Weſen vor, das den Marmor belebt. Denn beſtreben ſich Geiſt und Herz, die Vollkommenheit, deren Begriff durch das Bild erwekt worden iſt, ganz zu faſſen, ihre eigene Gedanken und Empfindungen darnach zu ſtimmen; die ganze Seele ſtrebt nun nach einem höhern Grade der Vollkommenheit. Dieſes iſt ohne Zweifel eine Würkung, die von vollkommenen Werken der Bildhauerkunſt zu erwarten iſt.*) Alſo weiß ein Phidias Seelen erhöhende Kräfte in den Marmor zu legen; iſt vermögend, jede Vollkommenheit des Geiſtes, jede Tugend und jede Empfindung des Herzens, den Sinnen fühlbar zu machen. Was kann aber zur Beſtrebung nach innerlicher Vollkommenheit nützlicher ſeyn, als wenn wir dieſelbe fühlen? Unter allen ſichtbaren Dingen iſt der Menſch ohne allen Zweifel der wichtigſte Gegenſtand des Auges; in ihm aber können alle menſchliche Tugenden ſichtbar werden — vielleicht auch übermenſchliche; wenn nur die Muſe dem Künſtler ein höheres Ideal in ſeine Phantaſie gelegt hat. Was alſo der Moraliſt mit ungemeiner Mühe dem Verſtand vorſtellt, große Muſter jeder Vollkommenheit, das giebt der bildende Künſtler, wenn ihm nur die Geheimniſſe ſeiner Kunſt geoffenbaret ſind, dem Auge zu ſehen. Dieſes aber iſt das Höchſte der Kunſt.

Auch in ihren geringern Werken, ſelbſt da, wo ſie blos zur Verzierung der Städte, der Gärten, der Gebäude und der Wohnungen arbeitet, iſt ſie noch eine nützliche Kunſt, wenn ſie nur von dem guten Geſchmak geleitet wird. Das Schöne, ſelbſt in lebloſen Formen, das Schikliche, ſelbſt in gleichgültigen Dingen, das Ordentliche, das Angenehme und andre Eigenſchaften dieſer Art, haben allemal einen vortheilhaften Einfluß auf die Gemüther.*) Verzogene Geſtalten aber, von denen das Auge nichts begreift; Formen, die die Natur verkennt; elende Nachahmungen natürlicher Dinge; Vermiſchung widerſtreitender Naturen, ſind Mißgeburten der Kunſt, und Gegenſtände, an die ſich das Auge nicht ohne ſchädliche Würkung auf die Denkungsart, gewöhnet.

Die Bildhauerkunſt kann alſo ihren Rang unter andern ſchönen Künſten mit völligem Recht behaupten. Mittelmäßig ſcheinet ſie von überaus geringem Nutzen zu ſeyn; aber in ihrer Vollkommenheit darf ſie keiner andern nachſtehen. Würkt ſie gleich nicht auf ſo mancherley Art auf die Gemüther, als die Dichtkunſt, ſo iſt ihre Würkung deſto nachdrüklicher.

Von dem Urſprung dieſer Kunſt weiß man nichts zuverläßiges. Aus der

*) S. Statue.

*) S. Baukunſt.

der H. Schrift iſt bekannt, daß ſchon zu den Zeiten der Patriarchen Bilder der Götter in Meſopotamien vorhanden geweſen. Dergleichen mögen bey mehrern Völkern ſelbiger Zeit im Gebrauch geweſen ſeyn. Es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß die Verehrung der Götter ſichtbare Bilder derſelben veranlaſſet, und daß durch dieſe die Bildhauerkunſt nach und nach aufgekommen ſey: wiewol auch der Einfall, durch Hieroglyphen etwas auszudrüken, die Gelegenheit dazu mag gegeben haben. Bey verſchiedenen Völkern mag ſie durch verſchiedene Veranlaſſungen entſtanden ſeyn.

Aus dem Namen, womit die Griechen die Statuen bezeichneten, (αγαλμα,) könnte man vermuthen, daß die Bildhauerey urſprünglich blos in Verzierungen beſtanden habe. Geſchnizte Werke wurden deßwegen Zierrathen genennt, und dieſer Name blieb auch den Statuen. Vermuthlich wurden Altäre und Hayne zuerſt mit würklich natürlichen Blumenkränzen ausgezieret. Als hernach anſtatt der Hayne Tempel und anſtatt der aus abgeſtochenem Raſen aufgeführten Altäre, ſteinerne gebaut worden, hat man auch die Zierrathen derſelben von Holz und Stein geſchnizt, oder ausgehauen. Die älteſten Statuen ſcheinen bloße Termen geweſen zu ſeyn, und allem Anſehen nach haben dieſe die Gelegenheit zu Verfertigung ganzer Figuren gegeben. S. Termen.

Unter den alten, aus der Geſchichte bekannten Völkern, haben die Aegyptier, die Phönicier, die Griechen, ſowol in Kleinaſien, als in dem eigentlichen Griechenland, und die Hetrurier, dieſe Kunſt vorzüglich ausgeübet; aber die Griechen, und nächſt dieſen die Hetrurier, haben ſie zur höchſten Vollkommenheit gebracht. Winkelmanns Geſchichte der Kunſt, die in jedes Liebhabers Händen iſt, enthält die richtigſten Nachrichten und Bemerkungen über den Urſprung, den Flor und den Verfall derſelben.

Es ſcheinet, daß die Aegyptier blos einen religiöſen Gebrauch davon gemacht haben, dabey aber bey der hieroglyphiſchen Bedeutung der Bilder ſtehen geblieben ſeyn. Wenigſtens iſt kein ägyptiſches Bild bekannt, das außer ſeiner hieroglyphiſchen Bedeutung etwas vorzügliches hätte. Die Phönicier haben ſie allem Anſehen nach auch zur Auszierung ihrer Gebäude, und zur Verſchönerung der Geräthſchaften gebraucht, und zugleich zum Vortheil der Handlung angewendet. Eigentliche Werke der Bildhauerkunſt von dieſem Volke haben ſich nicht erhalten. Einen weitern Umfang ſcheinet die Kunſt bey den Hetruriern gehabt zu haben. Sie hatten nicht nur vielerley Bilder der Gottheiten, von hieroglyphiſcher Bedeutung, und mancherley Bilder, wodurch ihre religiöſe Begriffe ſinnlich vorgeſtellt wurden; auch politiſche und ſittliche Gegenſtände beſchäfftigten die bildenden Künſte. Eine Menge hiſtoriſcher Bilder aus der älteſten Geſchichte ihrer Stammväter, und unzähliche Vorſtellungen, die ſich auf das Sittliche in ihrem Charakter und in ihrer Lebensart beziehen, ſind noch itzt vorhanden. Die bildenden Künſte ſcheinen überhaupt bey dieſem Volke von einem ſo ausgebreiteten Gebrauch geweſen zu ſeyn, daß ſelbſt die gemeineſten Geräthe, die gewöhnlichſten zum täglichen Gebrauch dienenden Gefäße, ein Gepräge davon hatten. Was man von Werken der mechaniſchen Künſte in die Hände bekam, hatte etwas bildliches an ſich, das gewiſſe religiöſe, oder politiſche, oder ſittliche Begriffe erwekte. Auf dieſe Weiſe konnten die bildenden Künſte einen unaufhörlichen Einfluß auf die Gemüther haben. Allein auch dieſes geiſtreiche Volk ſcheinet die wichtigſte Art der Kraft in den

Werken der bildenden Künſte, wenig gekennt zu haben. Ihre Vorſtellungen hatten wenig mehr als hieroglyphiſche Bedeutung. Nur den Griechen war es vorbehalten, das Höchſte in der Kunſt zu erreichen. Sie allein ſcheinen empfunden zu haben, daß nicht nur menſchliche, ſondern ſo gar göttliche Eigenſchaften dem Auge könnten empfindbar gemacht werden. Alſo erhob ſich die Bildhauerey unter den Händen der griechiſchen Künſtler nach und nach zu dem höchſten Gipfel der Vollkommenheit, bis ſich Phidias getraute, die Hoheit Gottes in erhöhter menſchlicher Bildung auszudrüken. Wie weit es den griechiſchen Künſtlern gelungen, nicht nur erhabene menſchliche Seelen, ſondern ſo gar höhere Kräfte ſichtbar zu machen, können wir aus verſchiedenen übrig gebliebenen Werken der griechiſchen Kunſt abnehmen. Der Gebrauch, den die Griechen von den bildenden Künſten machten, iſt der höchſte, den man davon machen kann. Denn von allem, was in ihrer Götterlehre, in ihrer Geſchichte und überhaupt in dem menſchlichen Charakter groß iſt, ſuchten ſie in ihren Mitbürgern eine Empfindung zu erweken, indem ſie in den Statuen der Götter, der Helden und der tugendhaften Männer nicht ſowol ihre körperliche Geſtalt, als die Größe des Geiſtes abbildeten. Dieſes war die höchſte, wiewol nicht die einzige Beſtimmung der Kunſt. Gegenſtänden, in denen ihrer Natur nach keine moraliſche Kräfte liegen, konnte die bildende Kunſt auch keine geben; aber ſie gab ihnen, was ſie geben konnte, Schönheit und Schiklichkeit der Formen.

Die Römer hatten dieſe Kunſt anfänglich ohne Zweifel von ihren Nachbarn, den Hetruriern, bekommen, und, wie es ſcheinet, einen mäßigen Gebrauch davon gemacht, indem ſie Bilder zur ſymboliſchen Vorſtellung ihrer Gottheiten, und andre, um das Andenken ihrer Voreltern und einiger ihrer verdienten Männer zu erhalten, aufſtellten. Lange hernach aber, da ſie erſt in den griechiſchen Colonien, hernach in Griechenland ſelbſt, ihre Eroberungen ausgebreitet, lernten ſie die Werke der Griechen kennen. Es ſcheinet aber, daß ſie dieſelben blos als einen Gegenſtand der Pracht, oder höchſtens als Monumente der Kunſt und des Geſchmaks und auf die Weiſe geliebet haben, wie etwa gegenwärtig die ſo genannten Liebhaber alle Werke der zeichnenden Künſte lieben. Der urſprüngliche Gebrauch der Bilder wurde aus dem Geſichte verloren, und man ſah ſie größtentheils als Zierrathen an, wodurch man den öffentlichen Plätzen, den Gebäuden, den Sälen und Gallerien ein Anſehen geben konnte. So wie die Ueppigkeit in Rom überhand nahm, ſtieg auch zugleich dieſe Liebhaberey an den Werken der griechiſchen Kunſt, die zulezt bis zur Raſerey ausartete. Man weiß, daß der gute Cicero ſelbſt nicht ganz frey davon war.

Man hat alſo in dieſem Zweig der Kunſt die Römer mehr wie bloße Liebhaber, als wie Künſtler anzuſehen. Sie plünderten ganz Griechenland aus, um durch die geraubten Werke der Kunſt ihre Cabinetter zu bereichern;*) ſo wie itzt mancher Naturalienſammler aus Oſten und Weſten Schmetterlinge und Muſcheln einſammelt, nicht um die Natur kennen zu lernen, ſondern ein reiches Cabinet zu haben. Schon daraus allein könnte man vermuthen, daß Rom

*) Marcellus — — ornamenta urbis, ſigna tabulasque, quibus abundabant Syracuſae, Romam devexit. Hoſtium quidem illa ſpolia et parta jure belli. *Caeterum inde primum initium mirandi graecarum artium opera licentiaque hinc ſacra profanaque omnia vulgo ſpoliandi factum eſt*, Liv. L. XXV. 40.

keine Bildhauer von der erſten Größe wird gezogen haben; denn dieſes iſt nur da möglich, wo die Künſte zu ihrer höchſten Beſtimmung angewendet werden. Jedermann kennt die ſchönen Verſe, durch welche Virgil die Römer wegen Mangels dieſer Kunſt tröſtet:

> Excudent alii ſpirantia mollius aera:
> — — — — —
> Tu regere imperio populos Romane memento!*)

Man kann hieraus den nicht unwichtigen Schluß ziehen, daß die höchſte Liebhaberey, und die reichſten Kunſtſammlungen eben keinen großen Einfluß auf die Erhöhung der Kunſt haben. An keinem Orte der Welt ſind jemal mehr ſchöne Werke der bildenden Künſte zuſammen geweſen, als in Rom, das zu den Zeiten des Auguſtus vermuthlich mehr Bilder aus Erzt und Marmor, als lebendige Menſchen gehabt hat; und nirgend iſt die Liebhaberey ſtärker geweſen: dennoch hat Rom wenige gute Künſtler hervorgebracht. Selbſt unter der Regierung des Auguſtus waren die meiſten Bildhauer in Rom Griechen. Dieſe ſcheinen mehr die Werke ihrer ehemaligen großen Meiſter nachgeahmet, als ſelbſt große Werke erfunden zu haben. Indeſſen erhielt ſich die Kunſt unter den Kayſern, in dem Grad der Vollkommenheit, den ſie unter Auguſtus gehabt hatte, noch eine ziemliche Zeit hindurch. **Winkelmann** ſezt ihren Verfall in die Regierung des Severus, und ihren Untergang noch vor Conſtantinus dem Großen.

Nachher war die Verehrung der Bilder in der chriſtlichen Kirche eine Gelegenheit, wenigſtens das Mechaniſche der Bildhauerkunſt von dem gänzlichen Untergange zu retten. Es wurden durch alle Zeiten der Barbarey, die auf die Zerſtöhrung des abendländiſchen Reichs folgten, noch immer Bilder gehauen; und etwas, das dem Schatten der Kunſt ähnlich iſt, erhielt ſich. Kaiſer **Theodoſius** der Große hat eine Ehrenſäule, nach Art der trajaniſchen, ſetzen laſſen, auf welcher Bildhauerarbeit ſeyn ſoll, in der man den guten Geſchmak nicht gänzlich vermißt: die Academie der Mahler in Paris ſoll eine Zeichnung davon haben.*)

Es ſind alſo in Griechenland und vielleicht in Rom, alle Jahrhunderte durch, die von dem Untergang Roms, bis auf die Wiederherſtellung der Wiſſenſchaften, verfloſſen ſind, Bildhauer geweſen: aber ihre Werke verdienten nicht auf uns zu kommen; oder wenn ſie ſich erhalten haben, ſo verdienen ſie wenigſtens unſre Aufmerkſamkeit nicht. Es fehlet uns an einer gründlichen Geſchichte von der Wiederherſtellung dieſer Kunſt, ſo weit ſie wiederhergeſtellt iſt. Sie hat in Italien angefangen, ſich wieder aus dem Staub empor zu heben. Die Gelegenheit dazu ſcheinen die reichen Handlungsſtädte dieſes Landes, beſonders Piſa, gegeben zu haben. Der erworbene Reichthum machte ihnen Luſt zu bauen; man ließ Baumeiſter und Bildhauer aus Griechenland kommen, und man brachte auch antikes Schnitzwerk, aus den Trümmern der ehemaligen griechiſchen Gebäude, nach Italien. Man erwähnt namentlich eines gewiſſen **Nicolaus** aus Piſa, vom 13ten Jahrhundert, der von den Griechen die Bildhauerkunſt gelernt, und ſeinen Geſchmak nach dem, was er von dem Antiken geſehen hat, ſoll gebildet haben. Um dieſelbe Zeit ſoll auch in Rom, in Bologna und in Florenz, die Kunſt aufs neue aufgekeimt haben. Auch wird ein **Andreas von Piſa** um dieſelbe Zeit als ein guter Bildhauer genennt.

*) Aen. VI.

*) Hiſtoire des arts qui ont rapport au deſſein par Mr. *Monier*.

nennt. Um das Jahr 1216 verfertigte ein gewiſſer Marchione das Grabmal Pabſt Honorius III. in einer zu Santa Maria Maggiore gehörigen Capelle, welches ſchon Spuren des wiederkommenden guten Geſchmaks zeigen ſoll. Zu Anfang des 15ten Jahrhunderts finden wir ſchon einen Mann, deſſen Arbeit ſelbſt Michel Angelo ſoll bewundert haben: nämlich Lorenzi Ghiberti, der aus einem Goldarbeiter ein Bildhauer und Stempelſchneider geworden. Von ihm ſind die aus Erz gegoſſenen Thüren der Kirche des heil. Johannis des Täufers in Florenz, die Michel Angelo für würdig erklärt hat, an dem Eingange des Paradieſes zu ſtehen. Um dieſelbe Zeit lebten auch in Florenz noch andre geſchikte Bildhauer, Donat oder il Donatello, Bruneleſchi und Andr. Verochio. Von dieſem iſt das gegoſſene Bild zu Pferde, des Bartolomeo Cleone von Bergamo, das in Venedig auf dem Platz des heil. Johannis und des heil. Paulus ſteht. Bald nach dieſen kam Michel Angelo, den man mit Recht unter die gröſten Bildhauer der neuern Zeit ſetzet. Durch ihn ward alſo dieſe Kunſt einigermaßen in Italien wieder hergeſtellt, und von da breitete ſie ſich auch hernach in andre Länder, dieſſeits der Alpen, aus.

Allein den Glanz und die Größe, die ſie vormals in Griechenland gehabt hat, konnte ſie aus mehrern Urſachen, unter den Händen der Neuern nicht wieder bekommen. Athen hat wahrſcheinlicher Weiſe ſo viel Bildhauer gehabt, als gegenwärtig in ganz Europa ſind. Was iſt aber natürlicher, als daß unter hundert Menſchen, die ſich auf eine Kunſt legen, eher ein großer Kopf ſich findet, als unter zehen? Und daß, bey einerley Genie, die Nacheiferung, und die daher entſtehende vollkommene Entwiklung der Talente ſtärker ſeyn müſſe, wo viel Künſtler zuſammen ſind, als wo ſie einzeln leben? Daraus allein läßt ſich ſchon abnehmen, daß die Neuern in dieſer Kunſt überhaupt hinter den Griechen zurükbleiben.

Ein andrer ſehr ſtarker Grund, der den Vorzug der Griechen über die Neuern vermuthen ließe, wenn wir ihn nicht durch die Erfahrung wüßten, liegt in dem Gebrauch der Kunſt. Es ſcheinet ſehr widerſinnig, und doch iſt es wahr, daß die eingebildeten Gottheiten der Griechen den Künſtlern mehr Stoff zum großen Ausdruk gegeben haben, als die Heiligen geben, die von den Chriſten verehrt werden, (denn die Gottheit ſelbſt abzubilden, unterſteht ſich niemand mehr,) deren Tugenden mehr ſtille Privattugenden, als große und heldenmüthige Beſtrebungen der Seele geweſen ſind. Welcher von beyden Künſtlern natürlicher Weiſe zu gröſſern Gedanken werde gereizt werden, der, der einen Herkules, oder der andre, der einen heiligen Anachoreten zu bilden hat, läßt ſich ohne alle Mühe erkennen. Eben ſo große Vortheile lagen auch in der politiſchen Anwendung der Kunſt unter den Griechen. Niemand, der nicht in der Geſchichte der Menſchlichkeit ganz fremd iſt, kann daran zweifeln, daß die Bildhauer in Athen größere Helden, und überhaupt größere Männer, und beyde in größerer Zahl, vor ihren Augen gehabt, als irgend ein neuer Künſtler haben könnte; daß die Thaten und Tugenden dieſer Männer, natürlicher Weiſe, die Einbildungskraft und das Herz der damaligen Künſtler weit mehr müſſen erwärmt haben, als ähnliche Fälle gegenwärtig thun würden.

Was von den Rednern in Athen angeführt worden,*) gilt auch von den Bildhauern. Jedermann war ein Kenner, und der Künſtler hatte das Lob und den Tadel aller ſeiner

*) S. Beredſamkeit.

Mitbürger zu erwarten. Ein ganzes Publikum, unter deſſen Augen er beſtändig war, hatte auch ſeine Arbeit täglich vor Augen, und wußte ſie zu beurtheilen. Daß auch dieſes eine große Würkung auf die Künſtler müſſe gehabt haben, kann nicht in Zweifel gezogen werden. Das honos alit artes, iſt nicht nur von der Menge der Künſtler zu verſtehen, ſondern vornehmlich von der Nahrung, die der Geiſt, zu Erhöhung der Talente, von der Hochachtung bekommt, die man Künſtlern erweiſt.

Daß endlich auch die Bildung des Menſchen, oder die Natur, deren Studium dem Künſtler die Begriffe an die Hand giebt, die ſein Genie hernach veredelt, und bis zum Ideal erhöhet, in Griechenland vollkommener geweſen, und durch die griechiſchen Sitten ſich freyer entwikelt habe, als es unter den neuern Völkern geſchieht, iſt von Winkelmann gründlich dargethan worden.

Wenn alſo in dieſer Kunſt, wie in ſo manchen andern Dingen, die Griechen unſre Meiſter ſind, ſo iſt es nicht dem Mangel an Genie, ſondern verſchiedenen, theils natürlichen, theils zufälligen Urſachen zuzuſchreiben, die den Griechen günſtiger als uns geweſen ſind.

Wiewol nun die Neuern würklich einige große Bildhauer gehabt haben, ſo kann man doch eigentlich nicht ſagen, daß die Bildhauerkunſt jemal in den neuern Zeiten, in würklichem Flor geweſen ſey: denn dazu gehört in der That mehr, als daß etwa alle zehen Jahre in irgend einer Hauptkirche, oder in einer großen Hauptſtadt, ein Bild von einiger Wichtigkeit, zur öffentlichen Verehrung aufgeſtellt werde. Daß bey günſtigen Umſtänden ein Michel Angelo, und auch unſre Deutſche, ein Schlüter und ein Balthaſar Permoſer, ſich zu der Größe der guten griechiſchen Bildhauer würden erhoben haben, daran läßt ſich mit Grund nicht zweifeln.

* *

Zur Kenntniß der Theorie, der Eigenheiten, und der Geſchichte der Bildhauerey, können, unter mehrern, folgende Werke dienen: Calliſtrati Ἐκφρασεις, ſ. deſcript. ſtatuarum (bey den Werken der Philoſtraten, Ed. pr. Ven. 1503. f. griech. von Olearius, Lipſ. 1709. fol. gr. und lat. franzöſ. das, was hierher gehört, von Vigenere, Par. 1615. f. deutſch, ſämtlich von Seybold, Lemgo 1776. 8.) — C. Plinii Sec. Hiſtor. naturalis (die letzten Bücher nähmlich; ſ. den Art. Antik, S. 134.) und zu welchen hier noch, als Erläuterungsſchriften hergehören, die verſchiedenen Abhandlungen des G. Caylus über einzele Stellen und Nachrichten dieſer Bücher, als Erläuterung einiger Stellen des Plinius, welche die Künſte der Zeichnung betreffen, von der Bildhauerkunſt, und den Bildhauern der Alten, Anmerkungen über einige Kap. des 34. B. des Plinius, und von der Bildgraberkunſt der Alten (in den Mem. de l'Acad. des Inſcript. XIX. 250. XXV. 302. ebend. 335. XXXII. 764. deutſch in den Abhandlungen zur Geſchichte und zur Kunſt, Altenb. 1768. 4. 2 B. I. S. 118 und 251. II. S. 153 und 307. und die Aufſätze des Hrn. Heyne: Ueber die Künſtlerepochen bey dem Plinius, und von den Schriftſtellern, welchen P. in ſeiner Kunſtgeſchichte folget, Antiquariſche Aufſätze, Leipz. 1778. u. f. 8. 1te Samml. S. 165. 2te Samml. S. 26. Ferner die hiſtoire . . . de la ſculpture, extr. de Pline (von Dav. Durand) Lond. 1725. f. — (Die Titel der übrigen, von den Alten über die Bildhauerey geſchriebenen, aber verloren gegangenen Werke, ſind bey dem Junius, de pictura Vet. Lib. 11. c. 3. zu finden.) — Von Schriften der Italiener ſind mir darüber bekannt: Pompon. Gaurici de ſculptura, ſ. ſtatuaria veteri, Dial. Flor. 1504. 8. Nor. (1609. 4.) im 9ten B. S. 725. von Gronovs Theſ. und Auszugsweiſe bey dem Vitruvius des Laet. — L. Bapt. de Albertis,

bertis, Flor. de ſculptura, liber, Baſ. 1540. 8. ital. bey dem zu Paris 1651. f. italieniſch herausgekommenen Tractate des Leon. da Vinci, von der Mahlerey. — Vaſari, in ſeiner, den vite de' più eccellenti Arch. Pitt. e ſcultori Ital. vorgeſetzten Introduzione alle tre arti del diſegno handelt, im 8-14. Kap. (S. 75-94. im iten B. der Ausg. von 1767) von der Bildhauerey. — Due Trattati, uno alle otto principale parti d'orficeria, l'altero in materie dell' arte della *ſcultura*, dove ſi vedono infiniti ſegreti per lavorare le figure di marmo, e del gettarle di bronzo, da Benv. Cellini, Fir. 1568. 4. verm. ebend. 1731. 4. — De caelatura et ſculptura Veter. epiſtola von Ald. Manutius in den Quaeſ. per epiſt. Ven. 1576. 8. im 4ten B. von Gruteri Lamp. und im 9ten S. 803. von Gronovs Theſ. — Il Ripoſo di Raffaele Borghini in cui ſi favella della pittura e della ſcultura, e de' più illuſtri pittori e ſcultori antichi e moderne ... Fir. 1584. 8. verb. durch Mar. Biscioni, ebend. 1730. 4. — Diſcorſo intorno alla ſcoltura e Pittura ... d'Aleſſ. Lamo, Crem. 1584. 4. — Pomp. Canticii, Neapolit. de ſculptura liber, Antv. 1607. 4. Amſtel. 1609. 4. — L'idea de' Pittori, *ſcultori*, e architetti, libri due del Cav. Fed. Zuccaro, Tor. 1607. 4. und im 6ten B. S. 53 u. f. der raccolta di lettere ſulla pitt. ſcult. ed. arch. Rom. 1668. 4. — Avvertimenti e regole ſopra l' archit. civ. e mil. la pittura, *ſcultura* e proſpettiva, da Pier. Ant. Barca, Mil. 1620. f. — Trattato della pittura e ſcultura, uſo, ed abuſo loro, compoſto da un Teologo e da un pittore (dem P. Ottonelli und dem Mahler Piet. da Cortona) ... Fir. 1661. 4. — Diſcorſo delle ſtatue ... da Giov. And. Borboni, Rom. 1661. 4. — Lettera nella quale ſi riſponde ad alcuni queſiti, di pittura, *ſcultura* ... da Fil. Baldinucci, an den March. Vinc. Capponi, Rom. 1687. 4. und in der raccolta di alcuni opuſcoli ... da Fil. Baldinucci, Fir. 1765. 4. — Il diſinganno delle principali notizie ed erudizioni delle arte più nobili del diſegno .. da Lud. David, Bol. 1688. 8. 3 Th. — Sfogamenti d'ingegno ſopra la pittura, e la ſcultura, dal P. Fr. Minozzi, Ven. 1739. 12. — Dialoghi ſopra le tre arti del diſegno (von Bottari) Lucca 1754. 8. — Dell' arte di vedere, nelle belle arti del diſegno, ſecondo i principii di Sulzer e di Mengs, Ven. 1781. 8. — — Von Spaniern: Varia Commenſuracion para la *Eſcultura* y Arquitectura, por D. Juan de Arphey Villafane, Mad. 1675. 4. — — Von Niederländern: Jul. C. Bulengeri de pictura, plaſtice, ſtatuaria, libri duo, in ſeinen opuſc. Lugd. Bat. 1621. 8. einzeln ebend. 1627. 8. und im 9ten B. S. 809. des Gronovſchen Theſ. — P. P. Rubenii de imitatione ſtatuar. graec. ſchediasma (erſchien in des de Piles Cours de peinture, Par. 1708. 12.) — Diſcours ſur le Beau Ideal des peintres, *ſculpteurs* et poetes, par Lamb. Herm. Ten Kate bey der franzöſ. Ueberſetzung der Werke des engliſchen Mahlers Richardſon, Amſt. 1728. 8. engliſch, Lond. 1769. 8. — das zehnte Buch von Gerh. v. Laireſſe großem Mahlerbuche (S. 237. des 3ten B. der ſo genannten neuen Ausg. Nürnb. 1785. 4.) handelt von der Bildhauerey überhaupt. — Lettre ſur la ſculpture à Mr. Theod. de Smeth par Mr. Hemſterhuis le fils, Amſt. 1768. 8. deutſch im iten Th. ſeiner vermiſchten philoſophiſchen Schriften, Leipz. 1782. 8. — — Von Franzoſen: Lud. Demontioſii (De Mont-Joſieu) Gallus Romae hoſpes, ubi multa antiquor. monumenta explicantur, Rom. 1585. 4. der 3te und 4te Th. unter der Aufſchrift: Comment. de *ſculptura*, Caelatura Gem. ſcalptura et pictura antiquor. bey der Dactyliothek des Gorlaus, Amſt. 1609. 4. bey dem Vitruvius des Laet, und im 9ten B. S. 777. des Gronovſchen Theſ. — Conferences de l'Academie Royale de peinture e de ſculpture, pendant l'année 1667. par. Mr. Felibien, Par. 1668.

1668. 4. und im 5ten Th. S. 289. der Ausg. ſ. Entret. ſur les vies ... des peintres, Trev. 1725. 12. — Les Principes del' Architecture, de la *ſculpture*, de la peinture, e des autres arts qui en dépendent, avec un Dictionaire propre à chacun de ces arts (von A. Felibien) Par. 1669. 4. — Sentimens des plus habiles peintres ſur la pratique de la *ſculpture* et de la peinture, mis en tables de préceptes avec pluſieurs diſcours academiques, par H. Teſtelin, Par. 1680. f. und bey der Amſterd. Ausgabe des Gedichtes von Le Mierre, 1770. 12. deutſch durch Sandrart, Nürnb. 1699. fol. und im 6ten B. der Volckm. Ausg. — Traité des ſtatues par Franc. Lemée, Par. 1688. 12. — Hiſtoire des arts qui ont rapport au deſſein ... par M. (Pierre) Monier, Par. 1698. 8. 1705. 12. — Cabinet des ſingularités d'architecture, peinture, *ſculpture* e gravure, ou Introduction à la connoiſſance des plus beaux arts ... par Florent le Comte, Par. 1699. 12. 3 B. Bruſſ. 1702. 12. 3 B. — De la ſculpture, du talent qu' elle demande, et de l'art des bas-reliefs von du Bos, im 50 Abſchn. im 1 Th. ſ. reflex. crit. ſur la poeſie et ſur la peinture. — Lettre ſur la peinture, *ſculpture* et architecture, a Mr. ... Amſterd. 1749. 8. — Eſſai ſur la peinture, *ſculpture* et l'architecture par Mr. (Louis Petit) de Bachaumont, Par. 1751. 12. — Sculptura, Carmen, Auct. Lud. Doiſſin, Par. 1753. 12. franzöſ. ebend. 1753. — Nouveaux ſujets de peinture e de *ſculpture*, Par. 1755. 12. — Ueber die Verwandſchaft der Mahlerey und Bildhauerkunſt, eine in der franzöſiſchen Akademie der Künſte im Jahre 1759 gehaltene Vorleſung, vor dem 9 B. der Bibl. der ſch. Wiſſenſch. — Reflexions ſur la ſculpture, par Et. Falconet, Par. 1761. 12. und im 1ten B. der Samml. ſeiner Werke, deutſch vor dem 1ten B. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſ. — Eſſai ſur la ſculpture, bey dem Traité de peinture, par Mr. André Bardon, Par. 1765. 12. 2 B. — Ichnographie, ou Diſcours ſur les quatre arts d'architecture, peinture, *ſculpture* et gravure ... par Mr. Herbert, P. 1767. 12. 5 B. — De l'uſage des ſtatues chez les anciens, eſſai hiſtor. (von dem Gr. Guasco) Par. 1767. 8. — Hiſtoire univerſelle, traitée relativement aux arts de peindre, de *ſculpter* .., par Mr. André Bardon, Par. 1769. 12. 3 B. — Deſcription de la ſtatue équeſtre, que la compagnie des Indes orientales (zu Coppenhagen) a conſacrée à la gloire de Frederic V. avec les explications des motifs qui ont determiné le choix des differens partis qu'on a ſuivi dans la compoſition de ce monument (von Jacq. Franc. Joſ. Sailly) Coppenh. 1771. f. deutſch, däniſch und franzöſiſch. — Obſervations hiſtor. et critiques ſur les erreurs des peintres, *ſculpteurs* ... dans la repréſentation des ſujets tirés de l'hiſtoire ſainte ... avec des éclairciſſemens neceſſaires pour les rendre plus exacts, P. 1771. 12. deutſch, Leipz. 1772. 8. — Obſervations ſur la ſtatue de Marc-Aurele, par Et. Falconet, Amſt. 1771. 12. und im 1ten B. der Samml. ſeiner Werke, engl. Lond. 1777. 8. — — Von Engländern: Account of ſtatues, buſto, Baſſo-relievos ... in Italy, with remarks, by Mrs. Richardſon, Lond. 1722. 8. 2 Th. franz. als der 3te B. ſ. Traité de la peinture, Amſt. 1728. 8. — In dem 1ten B. der Collection of Etruſc. Greek and Rom. Antiq. from the Cabinet of Mr. Hamilton ... Nap. 1766. f. findet ſich ein Abſchnitt über Sculptur und Mahlerey, welcher ganz gute Sachen über den Ausdruck darin enthält. — A Letter on poetry, painting and ſculpture (von H. King) Lond. 1768. 8. — — Von Deutſchen: Ioach. de Sandrart admiranda artis ſtatuariae, Norimb. 1680. f. und im 4ten B. der Volkmannſchen Ausg. ſ. Werke. — Ueber Winkelmanns hierher gehörige Schriften, ſ. den Art. Antik S. 133. — Köremons Natur und Kunſt in Gemählden, Bildhauereyen ..

Wien

Wien 1770. 8. 2 Th. — C. G. Heynii Comment. duo ſuper Veter. ebore, eburneisque ſignis im 1ten B. der Nov. Comment. Soc. Reg. Götting. deutſch im 15ten B. der neuen Bibl. der ſchönen Wiſſenſch. und Erläuterungen darüber in den antiquar. Auff. 2. 149. — A. F. Büſchings Geſchichte und Grundſätze der ſch. Künſte und Wiſſenſch. im Grundriß, Erſtes Stück, die Geſchichte und Grundſätze der Bildhauerkunſt, Berlin 1772. 8. — Monument. etruſcae artis ad genera ſua et tempora revocat. illuſtratio, duo ſpecim. ſcr. C. G. Heynius, in den Nov. Comment. Soc. Reg. Gott. im 4ten und 5ten B. deutſch in dem 19 und 20ten B. der Bibl. der ſch. Wiſſenſch. — Oreſtrio, von den drey Künſten der Zeichnung . . . Wien 1774. 8. 2 Th. — der 5 u. 6te Abſchn. in Joh. Fr. Chriſts Abhandlungen über die Litteratur und Kunſtwerke, Leipz. 1776. 8. — Plaſtik, einige Wahrnehmungen über Form und Geſtalt, aus Pygmalions bildendem Traume (Riga) 1778. 8. — A. F. Büſchings Entwurf einer Geſchichte der zeichnenden ſch. Künſte, Hamb. 1781. 8. — Vorleſungen über die zeichnenden ſchönen Künſte, von H. A. Mertens, Leipz. 1783. 8. (1 Th.) — —

Von der Geſchichte der Bildhauerey wird beſonders, aber ſehr allgemein gehandelt in des Juvenel de Carlencas Eſſai ſur l'hiſtoire des belles lettres, des ſciences et des arts, Lyon 1744. 12. 4 Th. (im 1ten Kap. des 3ten Abſchn. S. 388. Th. 1. d. Ueberſ.) — und in des Saverien hiſtoire des progrès de l'eſprit humain . . . Par. 1766. 8. — in dem Dict. pittoreſque et hiſtorique . . . par Mr. Aubert, P. 1766. 8. u. a. m. — — Ein Verzeichniß von den **Bildhauern der Alten** iſt bey der 2ten Ausgabe des Junius, de pictura Veterum, Rot. 1694. f. — und Nachrichten von Bildhauern, und von Werken der Bildhauerkunſt, ſind, in Anſehung der **Alten**, in den, bey dem Art. **Antik** S. 134. angeführten, überhaupt Kunſtnachrichten von Griechen und Römern, liefernden Werken zu finden. — Ebendaſelbſt S. 138. b. ſind diejenigen Schriften angezeigt, welche Beſchreibungen, Abbildungen und Erklärungen der auf uns gekommenen Werke der Alten dieſer Art enthalten, und zu welchen ich noch hier hinzuſetzen will: Marmora Oxonia . . . Oxon. 1764. f. — Raccolta d'antiche ſtatue, buſti, baſſirelievi, et altre ſculture reſtaurate da Bart. Cavaceppi, Rom. 1768. fol. mit 60 Kupf. — Elegantiores ſtatuae antiquae in variis Romanor. Palatiis aſſervatae . . . deſc. a Dom. Magnan. . . . Rom. 1776. 4. m. K. — der 2te Th. des Muſei Franciani, Lipſ. 1781. — Muſeum Pio-Clementinum ſ. herausgegeben von Visconti, von welchem aber bis jetzt nur noch der erſte Band erſchienen iſt. — —

Lebensbeſchreibungen von Bildhauern überhaupt werden, unter mehrern, in folgenden Werken geliefert: Abecedario pittorico, o ſia ſerie degli uomini i più illuſtri in pittura, *ſcultura* ed architettura, da Pellegr. Ant. Orlandi, Bol. 1704. 4. Neueſte Aufl. unter dem Titel: Supplemento alla ſerie dei Trecento elogi e ritratti degli uomini illuſtri, Fir. 1776. 4. 2 Th. — Allgemeines Künſtlerlexicon . . . von J. R. Füeßli) Zürich 1763 = 1767. 4. N. Aufl. 1779. f. — — Von Bildhauern der **Neuern** überhaupt: Vite de' pittori, *ſcultori* et arch. *moderni* . . . da L. Paſcoli, R. 1730-1736. 4. 2 B. (mit ſehr verſtümmelten Nahmen der Ausländer) — S. übrigens den Art. **Baumeiſter** S. 245. — zu welchem hier noch hinzu kommen: Vite de' più inſigni pittori e *ſcultori* Ferrareſi, da Girol. Baruffaldi, Ferrara 1705. 4. Notizie intorno alla vita e alle opere de' pittori, *ſcultori* ed Intagliatori di Baſſana, da Giamb. Verci, 1775. 8. — Catalogo iſtorico de' pittori e ſcultori Ferrareſi, e dell' loro opere . . . Fer. 1782 - 1783. 8. 2 B. — Vidas de los Pintores y *Eſtatuarios* eminentes Eſpañoles por D. A. P. Velaſco, als der 3te Th. ſ. Muſeo pictorico. Mad. 1725. f. einzeln, Lond. 1742. 8. franzöſ. Par. 1749. 12. d. Dresd. 1781. 8. —

Joh. Chr. Schumanni Alchimedon, d. i. Deutſchlands fürtreflicher und hochberühmter Virtuoſen in der Sculptur-Kupferſtecher und Etzkunſt aufgeführter Ruhm, und Ehrenpreiß, Dresd. 1684. 8. — Joh. C. Füeßlins Geſchichte der beſten Künſtler in der Schweitz, Zürich 1770-1779. 8. 5 Th. — Nachrichten von Frankfurter Künſtlern und Kunſtſachen, das Leben und die Werke aller daſigen Maler, Bildhauer ... betreffend ... von Hrn. Hüsgen, Frankf. a. M. 1780. 8. — — Auch finden ſich noch hierher gehörige Nachrichten in Chr. Gottl. v. Murr Journal zur Kunſtgeſchichte ... Nürnb. 1775 u. f. 8. 12 St. — in den „Miſcellaneen artiſtiſchen Inhaltes von Joh. G. Meuſel;“ Erf. 1779 u. f. 8. 16 Hefte — in der „Kunſt-Gewerb- und Handwerksgeſchichte der Stadt Augsburg“ ... von P. v. Stetten dem jüngern, Augsb. 1779. 8. — in den verſch. Beſchreibungen von Berlin, Dresden, Wien — u. a. m. — —

Die berühmteſten **Bildhauer der Neuern** ſind: Nic. Piſano (von den Italienern ritrovatore del buon guſto nella ſcultura genannt, hatte griech. Lehrm. † 1270) Giov. Piſano († 1320) Angelo und Agoſtino Saneſe (1340) Andreas Ugolino († 1345) Andr. Orgagna († 1389) Michelo Aiguani († 1400) Jac. della Quercia († 1418) Nanni d'Antonio di Banco († 1421) Luca della Robbia (Erfinder der Manier, Bilder von gebackener Erde zu verfertigen, welche er mit Farben anſtrich, und im Feuer ſo gut zu glaſiren wußte, daß der größte Theil des damahls cultivirten Europa ſie ihm abkaufte; † 1442) Math. Civitali (1440) Lorenz Ghiberti († 1455) Donatello, Donat di Betto Bardi gen. († 1466) Giov. Ant. Amadei (1470) Deſiderio da Settignano († 1485) Ant. Roſſelino, Gamberelli gen. († 1490) Giac. Vellano (1493) Ant. Abondio (1520) Giov. Franc. Ruſtichio (1528) Alb. Dürer († 1528) Andr. Conducci († 1529) Andr. Riccio Brioſco († 1532) Alphonſo Lombardo († 1536) Girolamo Santa Croce († 1537) Agoſt. Buſto, Bambaja gen. (1538) Lor. Lotto, Lorenzetto genannt († 1541) Bacio Agnolo († 1543) Proſp. Clemente (1548) Jacq. d'Angouleme (1550) Girol. Campagna (1550) Leo Leoni (1550) Sim. Mosca († 1554) Ant. Begarelli († 1555) Giov. Bandini, di Benedetto gen. (1555) Agoſt. Zotto (1555) Franc. della Camilla (1559), Bac. Bandinelli († 1559) Daneſe Cattaneo (1560) Aleſſ. Minganti (1560) Franc. Mosca, Moschino gen. (1560) Alonſo Berrugineta († 1561) Mich. Angelo Buonarotti († 1564) Andreas und Lazarus Calamech (1564) Aſtoldo Lorenzo di Gino (1565) Giac. Tatti, Sanſovino genannt († 1570) Pierino da Vince (1570) Benvenuto Cellini († 1572) Jean Gougeon († 1572) Gasp. Becerra († 1576) Gugl. della Porta († 1577) Giov. Domenico d'Auria († 1585) Franc. Ferrucci, Tadda gen. (ſoll die Kunſt, vermittelſt eines, aus verſchiedenen Kräutern abgekochten Waſſers die Meiſſel ſo abzuhärten, daß man damit in Porphyr arbeiten können, erfunden haben; † 1585) Annib. Fontana († 1587) Germ. Pilon (führte in Frankreich den guten Geſchmack in der Bildhauerey ein; † 1590) Proſpero Scavezzi († 1590) Giov. Bat. Lorenzi († 1593) Giul. du Pre (1607) Giov. da Bologna († 1608) Aleſſ. Vittoria († 1608) Ant. Gentile da Faenza († 1609) Franc. Cordine, Franciosino gen. († 1612) Juan de Jeni († 1614) Oraz. Cenſore († 1622) Car. Garafaglia (1630) George Petel († 1636) Clem. Molli (1640) Juan Montannes († 1640) Piet. Giac. Tacca († 1640) Franc. Quesnoy, Il Fiamingo gen. († 1644) Franc. Mocchi († 1646) Monſu Adamo (1650) Franc. Agneſini (1650) Piet. Bacci (1650) Arth. Quellinus (1650) Aleſſ. Algardi (1654) Nic. Blaſſet († 1656) Giov. Bat. Biſſoni († 1657) Franc. Anguyer († 1665) Joſ. de Arfe († 1666) Franc. Baratta († 1666) Jacq. Sarraſin (hat an dem guten Geſchmacke in der Bildhauerey in Frankreich den mehreſten Antheil; † 1666) Nic. Millich (1669) Giov. Bat. Volpi (1670) Jean Varin († 1672) Melch. Barthel († 1674) Balth. Marcy († 1674) Mich. Maglia (1678) Andr. Falcone († 1680) Giov. Lor. Bernini († 1680) Gasp. Marcy († 1681) Ceſ.

L'Amou-

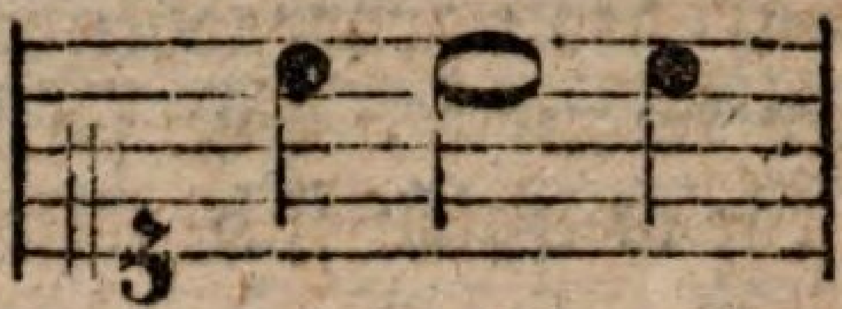
L'Amoureux (1682) Lud. Bernini (1682) Gottfr. Leygebe (†1683) Piet. Paolo Nardini (†1684) Franc. Ferrata (†1686) Le Geret (1690) Matth. Rauchmüller (1693) Mart. v. d. Baugaerten (†1694) Louis le Comte (†1694) Giov. Bat. Foggini (1700) Laur. Magniere (†1700) Jean Bat. Tuby (†1700) Dom. Guidi (†1701) Pierre Puget (†1707) Silv. Parodi (†1708) And. Schlüter (1710) Domin. Aglio (1710) Franz Pet. Verheyden (†1711) Franc. Girardon (†1715) Georg Gottfr. Weyhenmeyer (†1715) Pierre Le Gros (†1719) Jean Poulletier (†1719) Ant. Coyzevox (†1720) Oraz. Marinali (†1720) Ren. Charpentier (†1723) Giuſ. Mazzoli (†1725) Franc. Barroi (†1726) Franc. du Mont (†1726) Camillo Rusconi (†1728) Angelo Gabr. Pio (1730) Balth. Permoſer (†1732) Andr. Fantoni (†1735) Bernh. Bendel (†1736) Maſſ. Benzi (†1740) Giuſ. Mazza (†1740) Georg Raph. Donner (†1741) Rob. Le Lorrain (†1743) Nic. Couſtoux (†1744) Ren. Fremin (†1744) Piet. Mazzetti (†1744) Pier. Le Pautre (†1744) Alex. v. Papenhoven (1745) Ant. Corradini (†1752) Jean Louis Le Moine (†1755) Lamb. Adam (†1759) Edm. Bouchardon (†1762) Ren. Mich. Slodts (†1764) Franc. Schiaſino (†1765) Jean B. Boudard (†1765) Joh. Aug. Nahl — Nic. Adam — Mich. Adam — Et. Falconnet — Franz Xav. Meſſerſchmied — Cl. Michel — Jacq. Franc. Sailly — Joh. Val. Sonnenſchein — Taſſard — u. a. m. — —

Bindung.

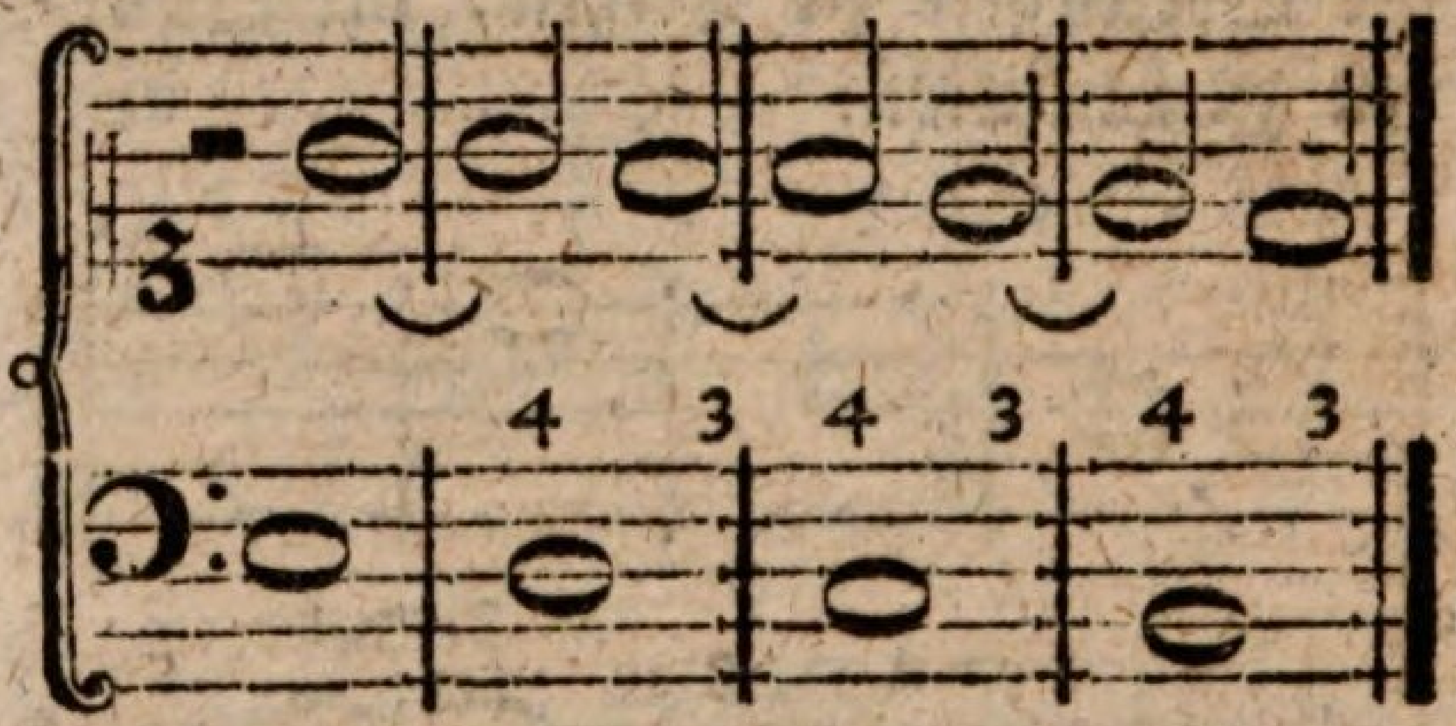
(Muſik.)

Die Fortdauer eines auf der ſchlechten Zeit des Takts angeſchlagenen Tones, bis in die gute Zeit. Der Name kommt ohne Zweifel daher, daß man wegen der gewöhnlichen Eintheilungen der Takte den, auf dem Aufſchlag des vorhergehenden Takts angeſchlagenen, und bis in den Niederſchlag des folgenden Takts fortdauernden Ton, mit zwey Noten geſchrieben, die man durch einen darüber geſetzten Bogen wieder in eine verbunden:

obgleich dieſe Verbindung wegfällt, wenn die Bindung mitten in einem Takt vorkommt, wie hier:



Die Bindung verurſachet nothwendig eine kleine Zerrüttung in dem Gange des Takts, weil der Niederſchlag, oder die gute Zeit bey der Bindung, ihren gehörigen Accent oder Nachdruk nicht bekommen kann. Alſo werden in der Stimme, wo Bindungen ſind, die Zeiten des Takts einigermaßen verkehrt, da ſie in den andern ordentlich bleiben.



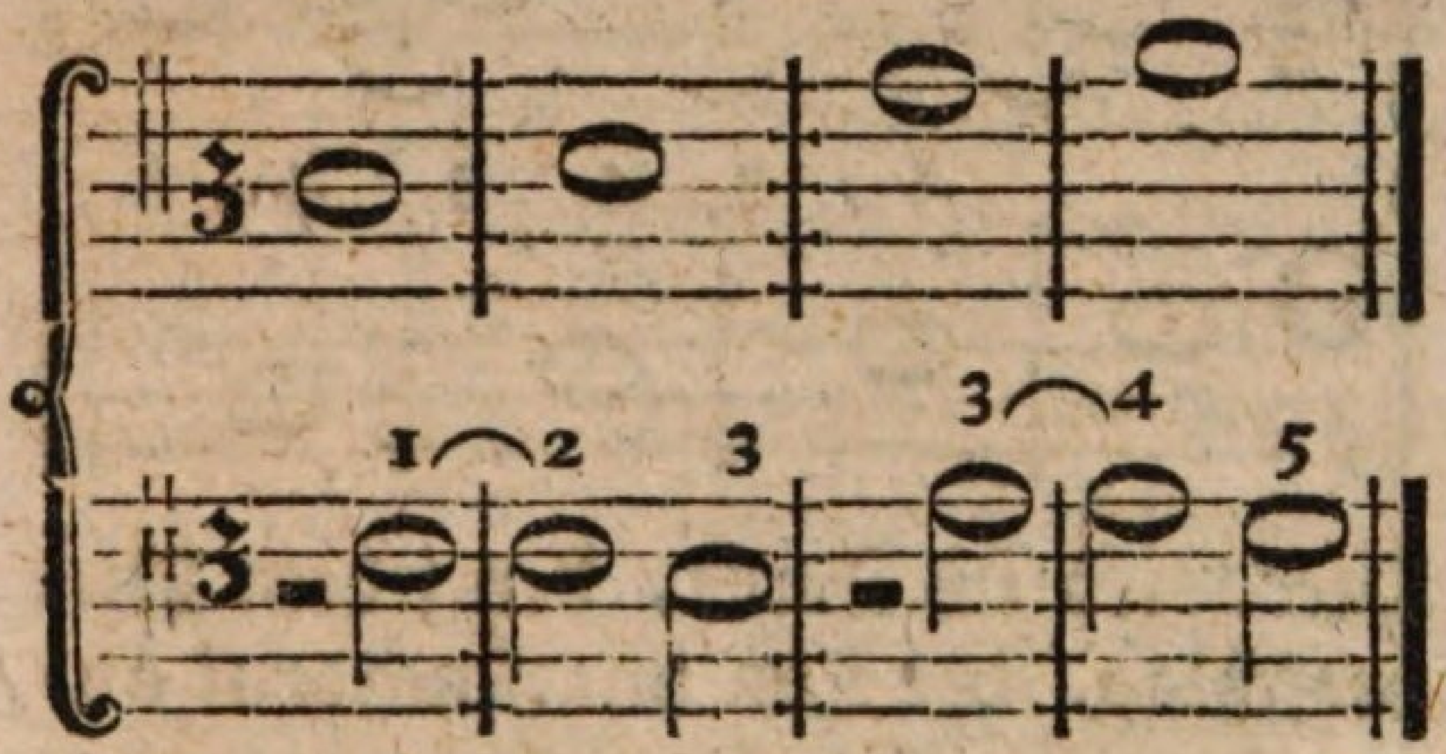
Hier wird im Baſſe, bey jedem Niederſchlag, der Ton mit Nachdruk angegeben; in der obern Stimme aber bekommt der Aufſchlag einigen Nachdruk durch das Anſchlagen eines neuen Tones, da der Niederſchlag, wegen bloßer Fortſetzung des Tones, ohne Nachdruk bleibt.

Daraus läßt ſich begreifen, daß die Bindungen dem Geſang etwas charakteriſtiſches geben können. Insbeſondre ſcheint es, daß an den Stellen, wo in der Empfindung mehr Verlegenheit, als Freymüthigkeit iſt, eine Folge ſolcher Bindungen ſehr zu ſtatten kommen könne. In Duetten, wo die Empfindungen

gen beyder Perſonen, etwas gegen einander laufendes haben, könnten ſie mit ungemeinem Vortheil gebraucht werden.

Am meiſten aber werden die Bindungen der Harmonie wegen gebraucht, da ſie das beſte Mittel ſind, die Diſſonanzen einzuführen.*) Die gebundene Note macht die Diſſonanz aus, die dadurch vorbereitet iſt, daß ſie auf der vorhergehenden Zeit liegt, und dadurch, daß ſie in den nächſten Grad unter ſich tritt, aufgelöſt wird.

Geſchieht die Bindung in der obern Stimme, wie in dem vorher angeführten Beyſpiele, ſo wird durch die Auflöſung das Intervall kleiner, die Quarte wird zur Terz u. ſ. w. Wird aber die Bindung in der tiefern Stimme gemacht, wie in folgendem Beyſpiel, ſo werden die Intervalle durch die Auflöſung größer, die Secunden zu Terzen, die Quarten zu Quinten.



Es iſt bey der Bindung der Diſſonanzen eine weſentliche Regel, wiewol die Tonlehrer ihrer ſelten erwähnen, daß die Dauer der Diſſonanz nicht größer ſey, als der vorhergehenden Conſonanz, wodurch ſie vorbereitet worden iſt. Die Ruhe, die durch die Auflöſung entſteht, muß nothwendig, wenigſtens ſo lange dauern, als die Unruhe, auf welche ſie folget, gedauert hat; widrigenfalls iſt die Auflöſung unvollkommen.

*) S. Diſſonanzen.

Bogen.

(Baukunſt.)

Ein Stük einer Mauer, das rund über eine Oefnung weg geführt iſt. Anfänglich wurden alle Oefnungen an Gebäuden, Thüren und Fenſtern, von oben mit Holz oder mit großen Stüken Stein, auch wol gar mit metallenen Balken zugedekt; bis man auf die ſchöne Erfindung gekommen iſt, Bogen von kleinen Steinen darüber zu führen. Man findet wenig Beyſpiele, daß die Alten kleinere Oefnungen, dergleichen Thüren und Fenſter ſind, mit Bogen überwölbet haben. Die vierekigte Form der Oefnungen iſt ohne Zweifel von beſſerm Geſchmak, und ſoll alſo überall vorgezogen werden, wo nicht die Nothwendigkeit einen Bogen erfodert. Es läßt ſich kaum ſagen, woher bey den Neuern der Geſchmak an runden Thüren und Fenſtern gekommen iſt, beſonders da man gegenwärtig die Steine ſo zu hauen weiß, daß auch ziemlich weite Oefnungen gerade zugemauert werden können, ohne daß von dem Druk der aufliegenden Mauer irgend eine Gefahr zu beſorgen wäre.

Am unſchiklichſten iſt der ſo gewöhnliche Fehler der meiſten Baumeiſter, daß ſie ſo gar runde und vierekige Fenſter in einander miſchen, und einem Gebäude mehr Anſehen zu geben glauben, wenn ſie etwa die Mitte einer Außenſeite durch runde Fenſter von den Seiten unterſcheiden. Einem an die edle Einfalt der Alten gewöhnten Auge iſt es ſchon anſtößig, mitten in einem Gebäude, zwiſchen vierekigten Fenſtern, eine gewölbte Thür zu ſehen. Der wahre Geſchmak ſcheint ſchlechterdings alle Bogen übern Thüren und Fenſtern zu verwerfen, und ſie nur aus Noth zu dulden, wo ſie unentbehrlich ſind, wie bey Bogenſtellungen, wovon in dem nächſten Artikel gehandelt wird.

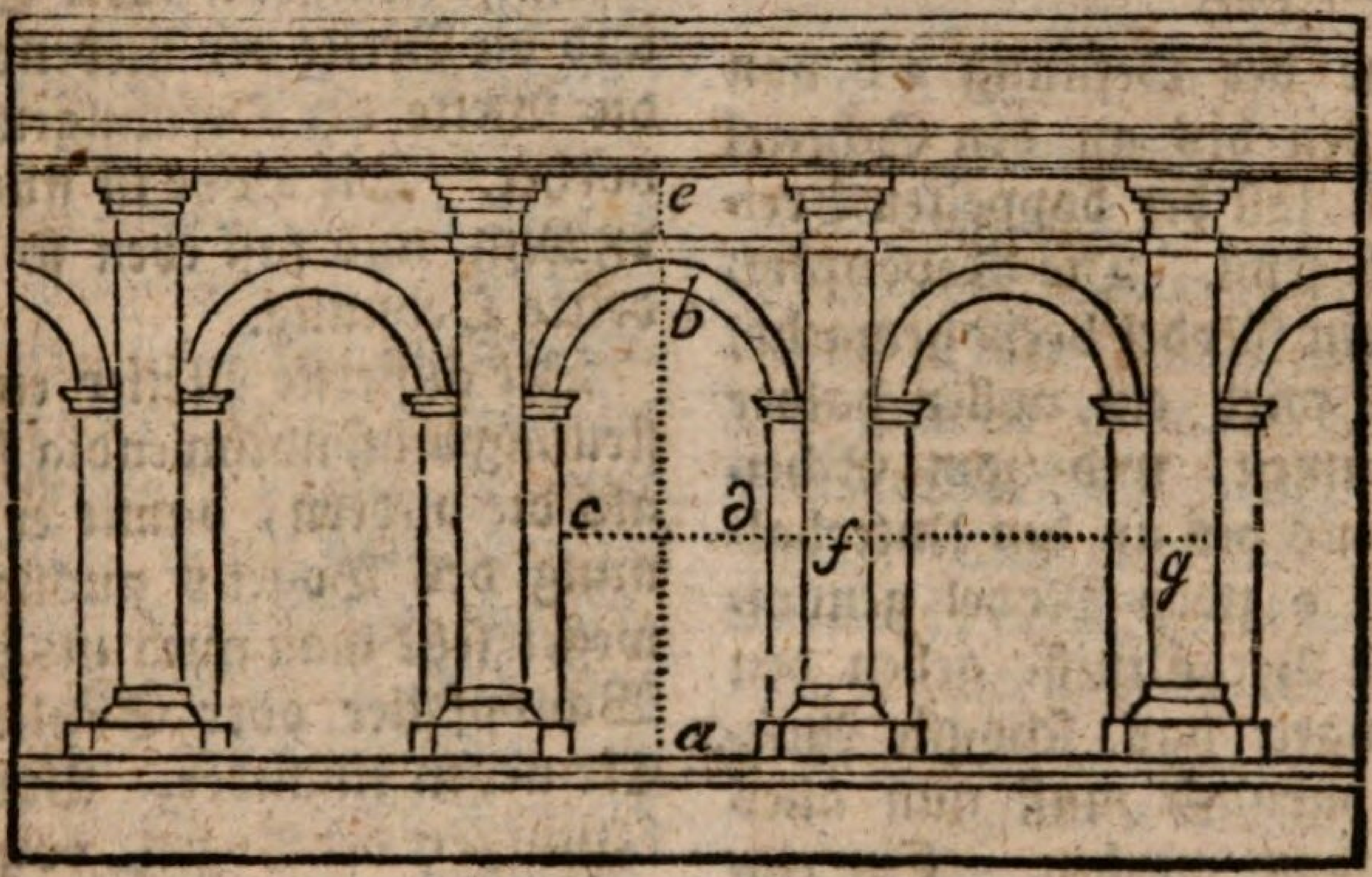
Ganz unerträglich iſt es, Bogen auf Säulen geſtellt zu ſehen, da man ſich der Vorſtellung, daß die Säulen durch den Druk des Bogens von einander getrieben werden, nicht erwehren kann. Es iſt kaum begreiflich, wie gute Baumeiſter in einen ſo gar ungereimten Fehler haben verfallen können, den man oft an den prächtigſten Gebäuden, wie z. E. an dem Königl. Schloß in Berlin, mit Verdruß wahrnimmt.

Die Form der Bogen, und die Art, die Steine dazu zu hauen, die Stärke der Bogen, die Wiederlage dazu, und andere zu dem blos mechaniſchen gehörigen Punkte, werden hier übergangen.

Bogenſtellung.

(Baukunſt.)

Dieſen Namen haben die deutſchen Baumeiſter den Werken gegeben, die man gemeiniglich mit dem franzöſiſchen Namen Arkaden nennt. Man verſteht dadurch eine Reihe von Bogen zwiſchen Pfeilern, die entweder einen bedekten Gang ausmachen, oder eine Waſſerleitung, oder eine Brüke tragen, wovon man ſich aus der hiebey gefügten Zeichnung einigen Begriff machen kann.



In der Baukunſt kommen vielerley Gelegenheiten vor, ſolche Bogenſtellungen anzubringen. Erſtlich, wo ein freyſtehender von oben bedekter Spaziergang oder Porticus mit gewölbter Deke anzulegen iſt, dergleichen die vornehmen Römer ehedem in der Nähe ihrer Häuſer angelegt haben;*) oder wenn man einen ſolchen Gang an einem Gebäude, es ſey von außen, oder inwendig um den Hof herum anlegen will, damit man im trokenen an den Häuſern weggehen könne. In den meiſten Klöſtern ſind ſolche Gänge um den Hof herum; vorne an den Häuſern findet man ſie in verſchiedenen Städten, wie in Berlin auf dem Mühlendamm, und an der ſogenannten Stechbahn. Die Römer legten auch oft ihre koſtbaren Waſſerleitungen über ſolche Bogenſtellungen. Man kann zwar ſolche bedekte Gänge auch zwiſchen zwey Reihen Säulen, die das Dach tragen, anlegen, wie die halbrunde Säulenlaube um den Hof in Sansſouci iſt. Allein alsdenn kann die Deke, wegen Mangel der Widerlage nicht gewölbet werden, ſondern muß flach, entweder von ſehr großen Steinen gemacht werden, wie an der Säulenlaube der Vorderſeite des Berliniſchen Opernhauſes, welches ſehr koſtbar iſt, oder von Holz, welches keine Dauer hat. Soll die Deke gewölbet werden, welches allemal das beſte iſt, ſo muß das

*) S. Säulenlaube.

das Gewölbe nothwendig auf ſehr ſtarken Pfeilern ruhen. Bey Gebäuden, wo man nicht viel auf die Zierlichkeit ſieht, werden die Pfeiler ſchlechtweg vierekigt aufgemauret, und allemal über zwey Pfeiler ein Bogen geſchloſſen; ſieht man aber auf die Zierlichkeit, ſo werden die Pfeiler mit Wandpfeilern, wie in der hier ſtehenden Figur, oder auch mit halb aus der Mauer ſtehenden Säulen verziert. Die beſten Baumeiſter haben bey den Bogenſtellungen folgende Regeln beobachtet, von denen man ohne wichtige, aus der Nothwendigkeit entſtehende Urſachen, nicht abgehen ſoll.

Die Höhe der Oefnung a b von dem Fußboden bis an den Scheitel des Bogens, ſoll der doppelten Breite c d gleich ſeyn. Die Nebenpfeiler werden ein Model breit gemacht; zum Bogen wird ein voller halber Cirkel genommen, und vom Scheitel des Bogens bis an den Unterbalken, wird b e zwey Model genommen. Dieſe Verhältniſſe geben den Bogenſtellungen das ſchönſte Anſehen, und darnach muß nun alles übrige beſtimmt werden. Ein einziges Beyſpiel wird hinlänglich ſeyn, zu zeigen, wie die Eintheilungen zu machen ſeyen.

Es ſoll eine Bogenſtellung mit doriſchen Pfeilern gemacht werden. Weil die doriſchen Pfeiler mit zwey Unterſätzen 18 Model hoch ſind,*) vom Unterbalken an bis auf den Scheitel des Bogens, im Lichten aber zwey Model gerechnet werden, ſo blieben für die Höhe der Oefnungen (a b in der Figur) 16 Model übrig; mithin würde die Weite c d 8 Model ſeyn müſſen. Nun muß an jeder Seite ein Model für die Breite des Nebenpfeilers, und ebenfalls ein Model für die halbe Deke des Pfeilers gerechnet werden; daher entſteht die Pfeilerweite f g von 12 Modeln.

*) S. Doriſch.

Doch können dieſe Verhältniſſe nicht allemal beobachtet werden. An dem Coliſäum in Rom, wo drey Bogenſtellungen übereinander ſtehen, ſind folgende Verhältniſſe beobachtet worden: die unterſte iſt von doriſcher Ordnung, die Säulenweite 14 Model und 11 Minuten; die Breite der Nebenpfeiler beynahe 2 Model; die Weite der Oefnungen 9 Model 28½ Min. die Höhe nur 16 Model 13 Min. Die zweyte Ordnung iſt joniſch mit Säulenſtühlen, die aber mit der Brüſtung der Oefnung in einem fortlaufen. Die Säulenweite und die Breite der Nebenpfeiler, und die Weite der Oefnungen, ſind wie vorher. Die Höhe iſt nur 14 Model 28 Min. und faſt eben ſo iſt auch die dritte Ordnung.

Der äußerſte Pfeiler einer Bogenſtellung muß nothwendig ſtärker ſeyn, als die andern, damit er die Spannung des Bogens aushalte. Deßwegen ſezt man auch insgemein zwey Wandpfeiler oder Säulen auf der Eke neben einander. Von den Einfaſſungen der Bogen, von den Kämpfern und Schlußſteinen, iſt in beſondern Artikeln geſprochen worden.

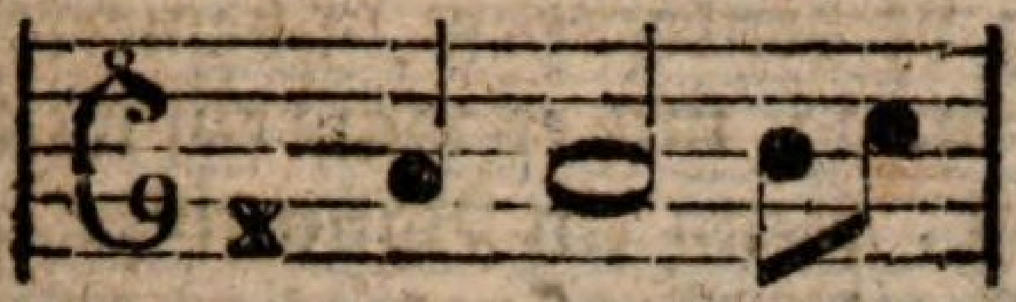
Eine gothiſche und ziemlich abgeſchmakte Art von Bogenſtellungen ſieht man an dem Herzoglichen Pallaſt in Venedig, wo die Bogen auf ſchlechten vierekigten Pfeilern ſtehen, davon jeder mit zwey elenden Säulchen verzieret iſt, die bis an die Kämpfer der Bogen reichen.

Bourree.

(Muſik.)

Eine beſondre Gattung eines Tonſtüks zum Tanzen. Sein Charakter iſt mäßige Freude. Der Takt iſt von $\frac{2}{2}$ und fängt mit einem Viertel im Aufſchlag an. Die Bourree hat, wie die meiſten Tänze, zwey Theile, von 4 oder

oder 8 Takten. Es kommt dabey oft vor, daß der zweyte Theil der erſten Zeit des Takts, durch eine Bindung auf eine halbe Taktnote, mit dem erſten Theil der zweyten Zeit zuſammengezogen wird; als



Brabandiſche Schule.

Wird ſonſt auch die flamändiſche Schule genennt. Sie begreift eine Folge von vielen fürtreflichen Mahlern, die in Braband und Flandern die Kunſt gelernt und getrieben haben. Vermuthlich hat der Reichthum und eine ziemlich ruhige Regierung verurſachet, daß in den Niederlanden und vornehmlich in den beyden bemeldeten Provinzen, die ſchönen Künſte ſehr früh und mit großem Eifer getrieben worden. Schon im 14ten Jahrhundert haben ſie gute Mahler gehabt, denen man, den gemeinen Nachrichten zufolge, die Erfindung der Mahlerey in Oelfarben zu danken hat. Von derſelben Zeit an hat es in dieſen Ländern niemals an Mahlern gefehlt, die, vornehmlich durch eine vorzügliche Vollkommenheit der Farbengebung, andern zum Muſter dienen können. Gegenwärtig aber iſt dieſe Schule faſt ganz eingegangen.

Wer von dem Werth der Künſtler aus dieſer Schule, beſonders der zwey großen Lichter derſelben, Rubens und van Dyk, richtig urtheilen will, muß nothwendig in dem Lande ſelbſt geweſen ſeyn; denn wer blos die, außer den Niederlanden zerſtreute Gemählde derſelben, geſehen hat, der kann ſich nur einen ſehr unvollkommenen Begriff von der Stärke dieſer Künſtler machen.

Die berühmteſten Meiſter der Brabantiſchen oder Niederländiſchen Schule ſind: Joh. v. Brügge oder v. Eyck John v. Mabuſe (†1562) Franz Pourbus (†1580) Matth. Brill (1584) Heinr. Steenwyck (†1603) Mart. v. Voß (†1604) Joh. Stradan (†1605) Franz Pourbus d. Sohn (†1622) Barth. Spranger ( ) Matth. Brill (†1626) Rol. Savery (†1639) Pet. Paul Rubens (†1640) Adrian Braun (†1640) Ant. Vandyck (†1641) Joh. Breughel (†1642) Joh. Miel (†1644) Dav. Teniers (†1649) Gerh. Seegers (†1651) Franz Snyders (†1657) Jac. Fouquieres (†1659) Dan. Seegers (†1660) Theod. v. Thulden (†1662) Caſp. Crayer (†1669) Pet. Neefs ( ) Philipp v. Champagne (†1674) Jac. Jordans (†1678) Erasmus Quellinus (†1678) Franz Milet (†1680) Herm. Schwanefeld (†1690) Anton Franz v. d. Meer (†1690) Joh. v. d. Meer (†1691) Dan. Teniers der Sohn (†1694) Nic. Vleughels (†1737). — —

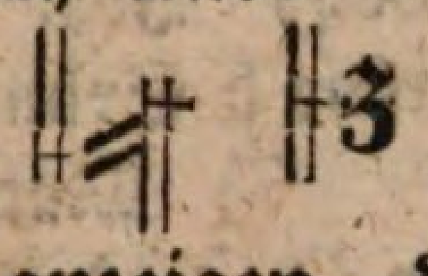
C.

C.
(Muſik.)

Mit dieſem Buchſtaben bezeichnet man den erſten oder unterſten Ton jeder Octave unſrer heutigen Tonleiter. Die Alten fiengen mit A an, und ſetzten ihre Töne in dieſer Ordnung: A, B,*) C, D, E, F, G; da wir ſie in dieſe ſetzen: C, D, E, F, G, A, B. Man kann doch für die itzige Tonleiter einen guten Grund angeben. Erſtlich ſtellt ſie die größere, und alſo die vollkommnere

*) Unſer heutiges H.

nere Tonart vor, weil C, E die große Terz iſt, da die Tonleiter A, B, C die kleine und unvollkommnere Tonart vorſtellt. Zweytens iſt ſie auch vollkommener, als die Aretiniſche, die von G anfängt:*) denn obgleich dieſe auch die große Tonart abbildet, ſo iſt doch hier die Terz G, H, durch A arithmetiſch, das iſt, unvollkommener getheilt, da die Terz C, E, durch D harmoniſch getheilt iſt.**) So wird man alſo finden, daß es nicht möglich iſt, dem diatoniſchen Syſtem der Töne eine vollkommnere Ordnung zu geben, als die, welche von C anfängt.

C bedeutet auch einen Schlüſſel, der durch eines von dieſen beyden Zeichen  angedeutet wird, welche anzeigen, daß auf der Linie, die durch dieſen Schlüſſel geht, die Noten des Tons C ſtehen.†)

Cabinet.

(Baukunſt.)

Ein kleineres, und in dem innern Raum einer Wohnung liegendes, zu ruhigen Verrichtungen beſtimmtes Zimmer. Man hat Cabinetter zum Schlafen, zum Studiren, zu geheimen Conferenzen; und bey großen Sammlungen der Werke der Natur oder der Kunſt giebt man insgemein den, an den großen Sälen liegenden, kleinen Zimmern, darin kleinere und ausgeſuchte Stüke aufbehalten ſind, den Namen der Cabinetter: daher denn durch eine Verwechslung der Namen, die Sammlungen oder Kunſtſachen ſelbſt, auch Cabinetter genennet werden. Ein Cabinet liegt alſo, ſeiner Beſtimmung zufolge, allemal hinter größern Zimmern, und iſt von den Lauben und Fluhren, die zum gemeinen Gebrauch ſind, am weiteſten entfernt; weil die Verrichtungen, die man darin vornimmt, Stille erfodern. In den Wohnungen der Großen müſſen in der Nähe der Audienzzimmer auch geheime Cabinetter ſeyn, zu denen man durch Nebentreppen unbemerkt kommen kann: und es wäre ein wichtiger Fehler, wenn ein Baumeiſter in den Häuſern der Großen dieſes verſäumte.

*) S. Art. A.
**) S. arithmetiſch; harmoniſch.
†) S. Schlüſſel.

Cadenz.

(Muſik.)

Dasjenige, wodurch in dem Geſang das Gefühl des Endes, oder auch blos einer Ruheſtelle, eines Abſchnitts oder Einſchnitts erwekt wird. Der Geſang muß, wie die Rede, aus mancherley Gliedern beſtehen,*) die durch Einſchnitte, durch längere oder kürzere Ruheſtellen, von einander abgeſondert ſind. In der Rede werden dieſe Glieder Einſchnitte und Perioden genennt, die man durch verſchiedene Zeichen, als , : ; ? ! . anzudeuten pflegt. Die Glieder aber entſtehen nicht durch dieſe Zeichen, ſondern aus der Annrdnung der Begriffe, nach welcher in der Rede, an den Stellen, wo dieſe Zeichen ſtehen, ein mehr oder weniger vollſtändiger Sinn ſich endiget: zugleich aber auch aus der Folge der Töne; denn in dem Vortrag der Rede werden dieſe Ruheſtellen, durch den ſtärkern oder ſchwächern Abfall der Stimme, und durch längere oder kürzere Verweilungen, auf der letzten Sylbe fühlbar gemacht. Dieſes ſind eigentliche Cadenzen der Rede, und daraus läßt ſich ſchon begreifen, was die Cadenzen in der Muſik ſind.

In einem Tonſtük vertritt die Harmonie einigermaßen die Stelle der Begriffe der Rede; die Melodie aber des Tones der Sylben. Wie nun die Einſchnitte und Perioden der Rede, ſowol von

*) S. Glied; Abſchnitt; Ganz; Periode.

von den Begriffen, als von dem Ton der Worte abhangen, ſo iſt es auch in der Muſik. Wir haben alſo hier die Cadenzen, ſowol in der Harmonie, als in der Melodie zu betrachten, und mit den erſten den Anfang zu machen.

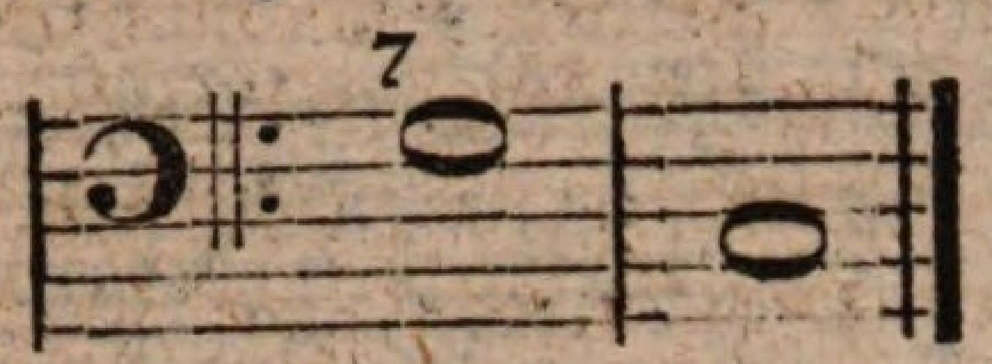
Es giebt alſo, ſowol in der Rede, als in der Sprache der Muſik, zweyerley Glieder: in der Rede entſtehen ſie entweder von der Ordnung der Begriffe, oder von der Ordnung der Töne; und in der Muſik, entweder von der Ordnung der Accorde, oder von der Ordnung der einzeln Töne der Melodie. Die erſtern beyden Gattungen ſind die weſentlichſten, und die andern müſſen ihnen untergeordnet seyn. Ein harmoniſches Glied iſt eine Folge zuſammenhängender Accorde, auf deren leztem man ohne fernere Erwartung ſtehen bleiben, oder doch eine Zeitlang ruhen kann. Dasjenige nun, was in der Harmonie das Gefühl dieſes Stillſtehens verurſachet, wird eine harmoniſche Cadenz genennt. Die Würkungen der Cadenzen ſind von verſchiedener Art: entweder bringen ſie das Gehör in eine völlige Ruhe, ſo daß es ſchlechterdings nun weiter nichts erwarten kann; oder ſie verurſachen einen Stillſtand, bey dem man, ohne einen Mangel zu fühlen, nicht gänzlich aufhören, aber doch eine Zeitlang ſtillſtehen kann. Die, welche die erſtere Würkung thun, werden ganze oder völlige Cadenzen genennt, von den andern werden einige halbe, andre unterbrochene Cadenzen genennt. Wir wollen jede Art näher betrachten.

1. Zur vollkommenen Ruhe wird nothwendig eine vollkommen conſonirende Harmonie erfodert, weil jeder diſſonirende Ton etwas beunruhigendes hat; alſo muß der lezte Accord der ganzen Cadenz nothwendig der vollkommene Dreyklang seyn. Aber nicht jeder Dreyklang ſezt in gleich völlige Ruhe. Wer nur einigermaßen empfinden kann, was eine Tonart, oder ein Ton, darin man ſpielt, iſt, der fühlt auch, daß die völligſte Beruhigung nur durch den Dreyklang auf dem Grundton verurſacht wird; alſo muß der lezte Accord der ganzen Cadenz den Dreyklang auf dem Grundton haben, aus deſſen Tonleiter die vorhergehenden Accorde genommen ſind. Jedes Tonſtük wird aus einem gewiſſen Ton geſezt, aus welchem die Harmonie zwar in andre Töne ausweicht, zulezt aber in den Hauptton zurükgeführt wird.*) Die vollkommenſte Ruhe kann nicht eher hergeſtellt werden, bis die Modulation aus den Nebentönen wieder in den Hauptton, von dem das Gehör vorzüglich eingenommen iſt, zurükgeführt worden. Alſo kann ein ganzes Stük nicht anders, als mit dem vollkommenen Dreyklang auf ſeinem Grundton endigen. Dieſer Schluß wird die *Finalcadenz*, oder die *Hauptcadenz* eines Tonſtüks genennt. Geſchieht der Schluß aber vermittelſt des Dreyklanges auf dem Grundton einer Nebentonart, dahin man ausgewichen iſt, ſo wird dadurch nur eine *Mittelcadenz* verurſachet, womit eine Periode kann geendiget werden.

Die Vollkommenheit des Schluſſes aber hängt nicht allein von dem lezten, ſondern zum Theil auch von dem vorlezten Accord ab, durch welchen das Verlangen nach der Ruhe erwekt wird. Alſo muß der vorlezte Accord, durch den die Ruhe angekündiget wird, nothwendig etwas unvollkommenes haben, das die Erwartung des lezten erweket, und er muß in der engeſten Verbindung mit dem lezten Accord ſtehen. Dieſes kann auf keine vollkommnere Art geſchehen, als wenn der vorlezte Accord auf der Quinte oder Dominante des Tons, darin man iſt, genommen wird, weil die Rükkehr von der Dominante auf den Grundton der natür-

*) S. Ausweichung.

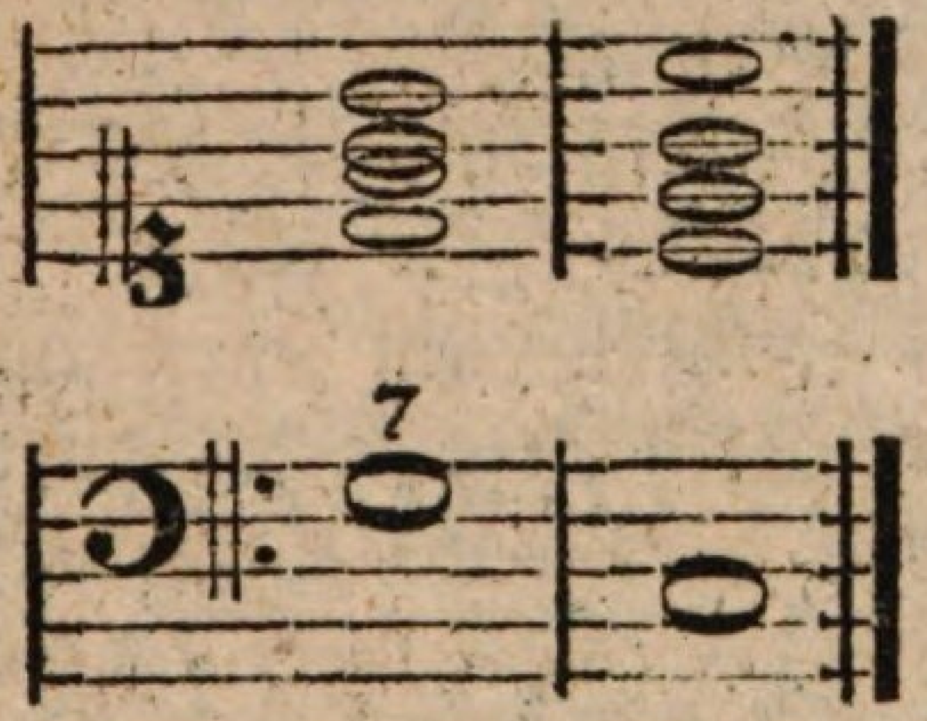
natürlichſte Schritt iſt, den die Harmonie thun kann: alſo iſt überhaupt dieſes die Form der ganzen oder völligen Cadenz:



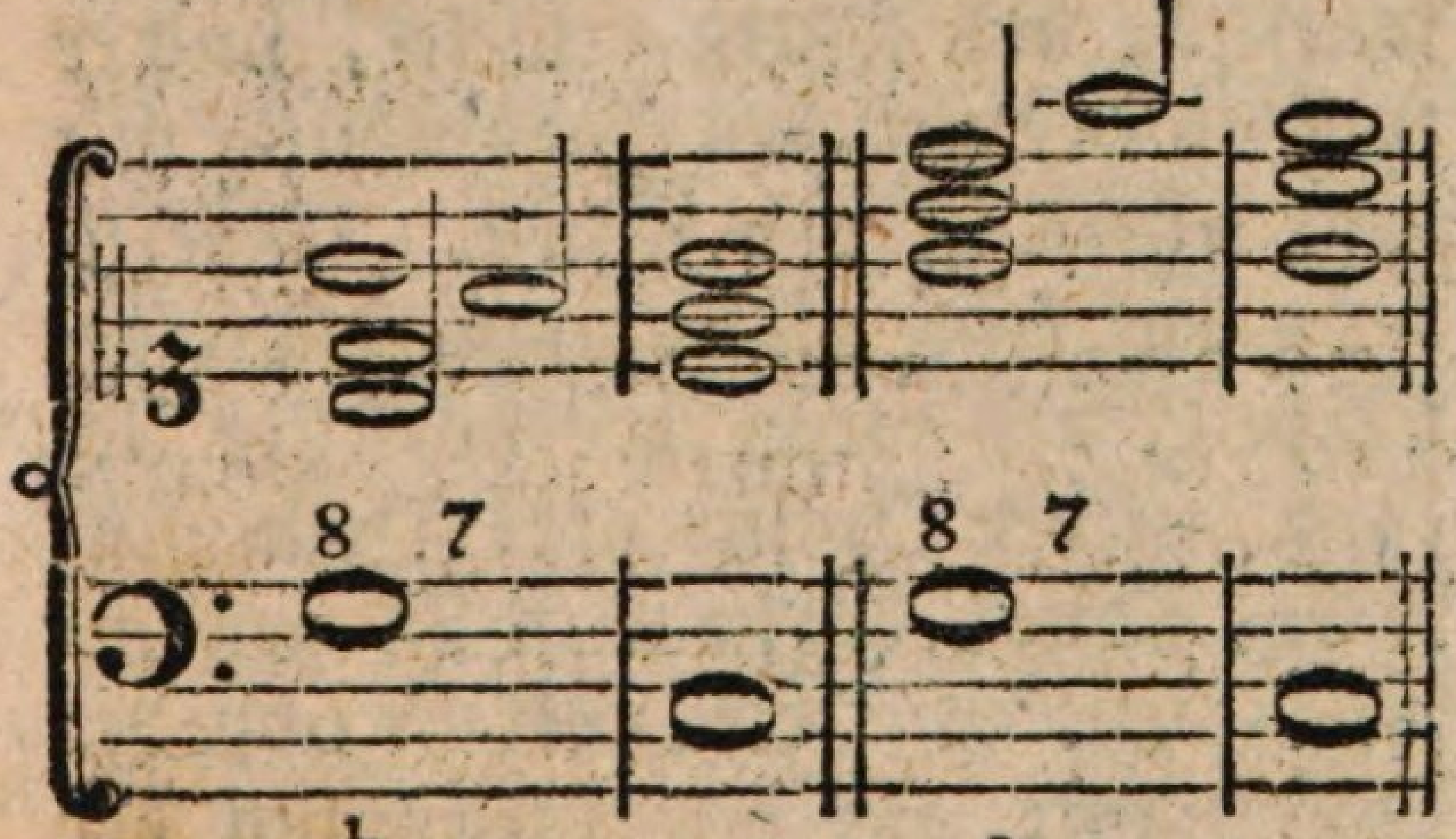
Damit aber das Gefühl des letzten Grundtones ſchon durch den Accord des vorletzten deſto gewiſſer erwekt werde, wird auf dieſen der Septimenaccord genommen, *) weil alsdenn die Harmonie unumgänglich um eine Quinte fallen muß.

Hiebey aber iſt auch noch auf die Ordnung der Töne in den obern Stimmen zu ſehen, indem auch darin jeder letzte Ton durch den vorletzten kann beſtimmt werden. Die große Terz des vorletzten Tones macht das Subſemitonium des folgenden Grundtones aus, und geht alſo nothwendig beym Schluſſe in die Octave. Die Septime im vorletzen Accord macht die Quarte des letzten Grundtones aus, und geht alſo nothwendig in deſſen Terz über. Mithin wird der vollkommenſte Schluß dieſer ſeyn:

a



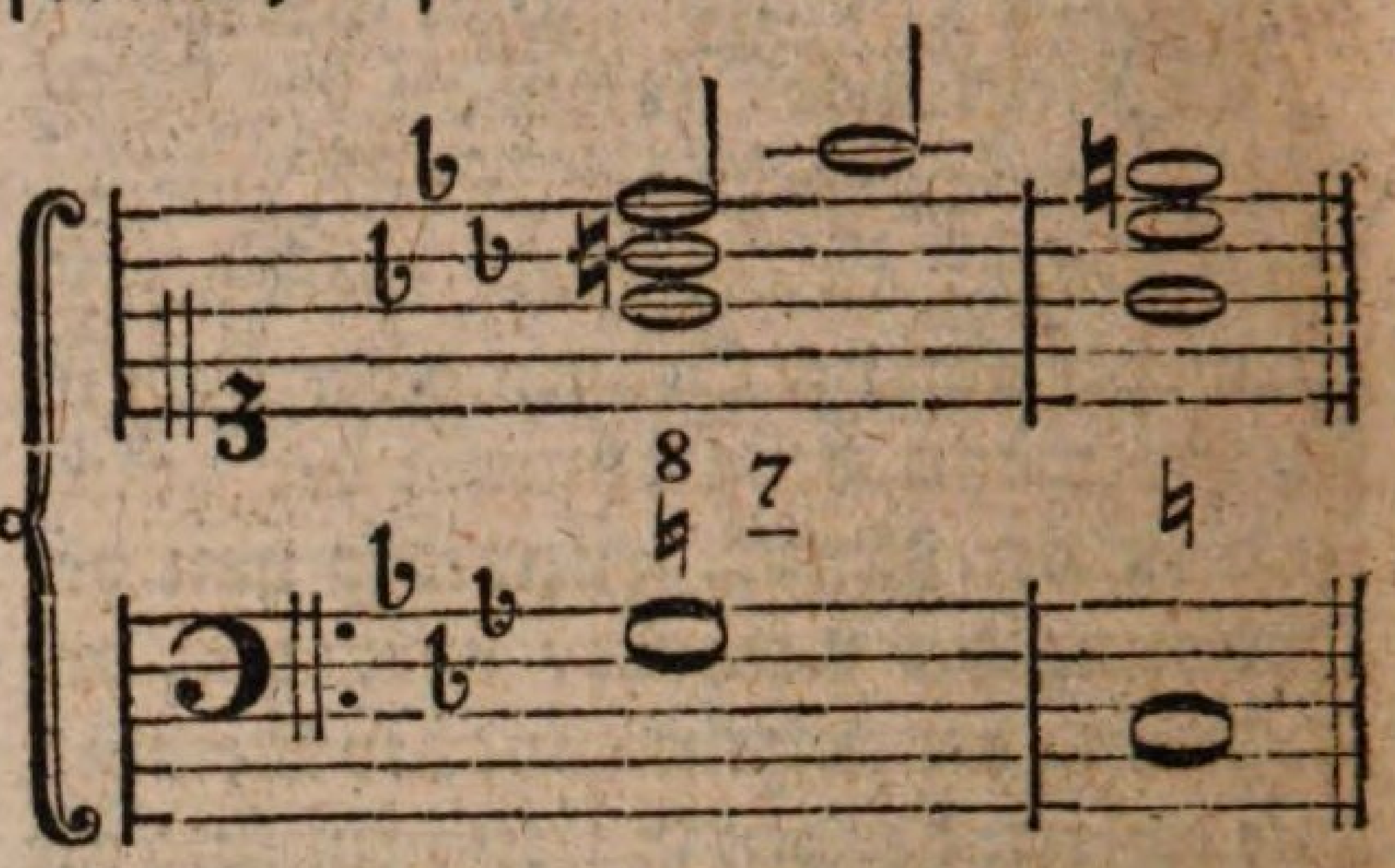
weniger vollkommen würde er in dieſen Geſtalten ſeyn:



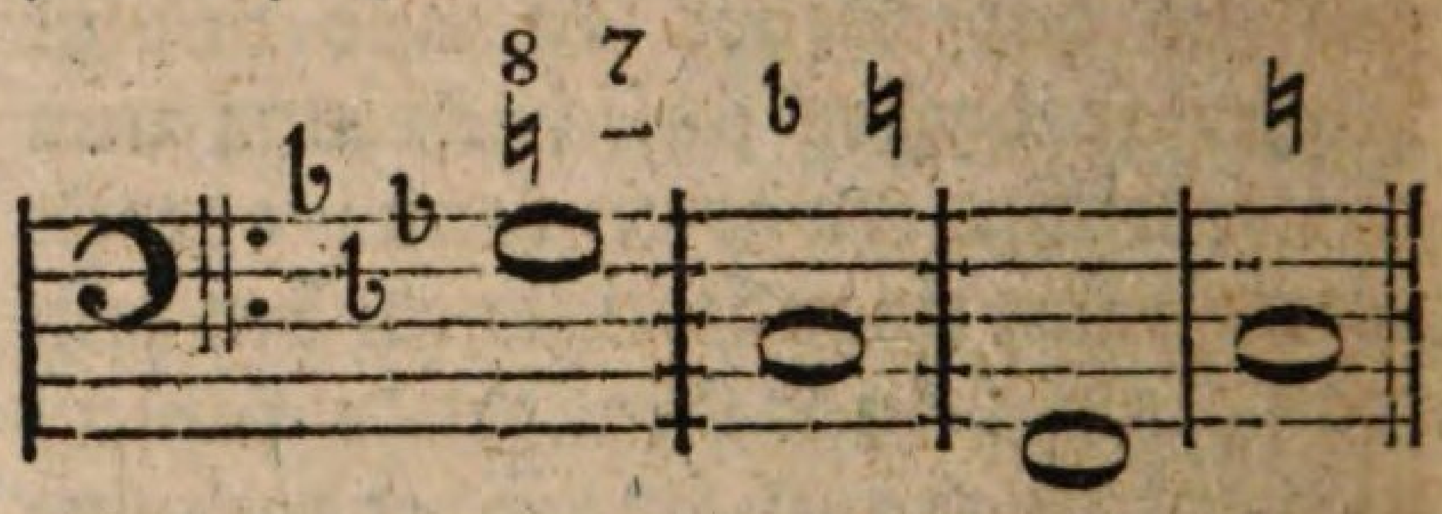
b c

*) S. Diſſonanz.

Hierbey verdient angemerkt zu werden, daß die Alten in den Cadenzen, da die Terz in der Oberſtimme ſchließt, allemal die große Terz brauchten, wenn gleich die Tonart die kleine erfoderte; alſo:

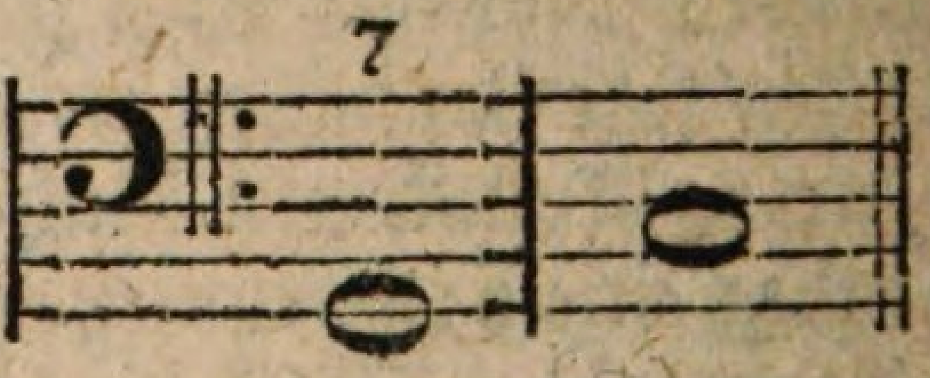


Der Grund dieſer Abweichung lag ohne Zweifel in der ſchlechten Temperatur ihrer Orgeln, nach welcher viel kleine Terzen ſo ſchlecht klangen, daß ſie freylich zum Schluß untauglich waren. Da dieſer Fall itzt nicht mehr ſtatt hat, ſo ſchließt man auch ohne Bedenken mit der kleinen Terz. Wollte man in Kirchenſachen, aus Liebe zum Alterthum, im Schluß die Tonart ändern, ſo könnte es am füglichſten alſo geſchehen:



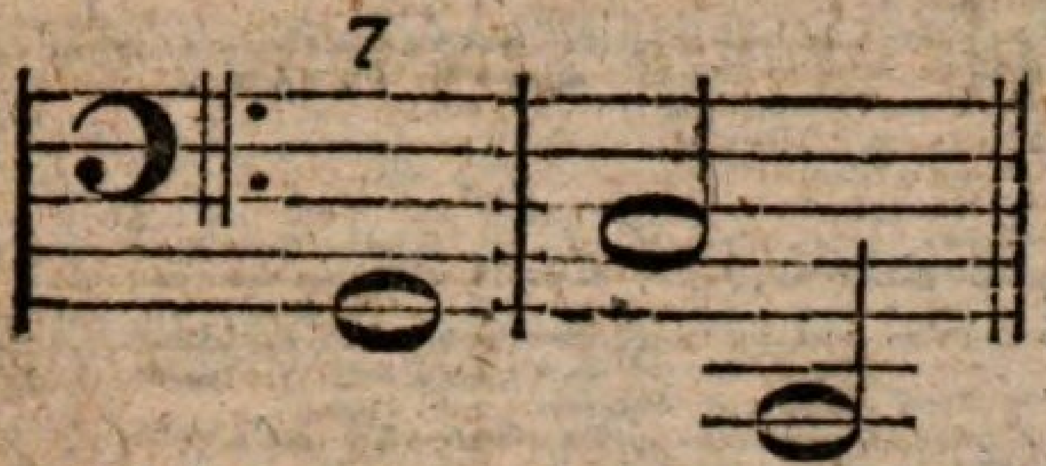
Noch weniger vollkommen aber wäre dieſe Cadenz, wenn der letzte Schritt durch Heraufſteigen von der Dominante auf den Hauptton geſchähe:

c



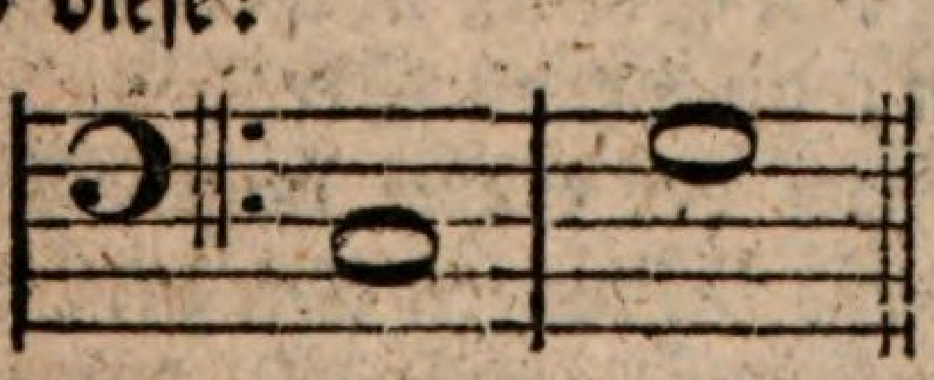
Denn obgleich dieſe Accorde mit den vorhergehenden im Grunde einerley ſind, ſo kann doch dieſe Cadenz nicht wol eine völlige Ruhe machen, weil die Dominante nicht auf die Octave ihres Grundtones, ſondern auf dieſen ſelbſt führet; folglich die Ruhe nicht durch Steigen, ſondern durch Fallen hervor-

hervorgebracht wird. Doch könnte dieſer Schluß auf folgende Weiſe vollkommen gemacht werden:

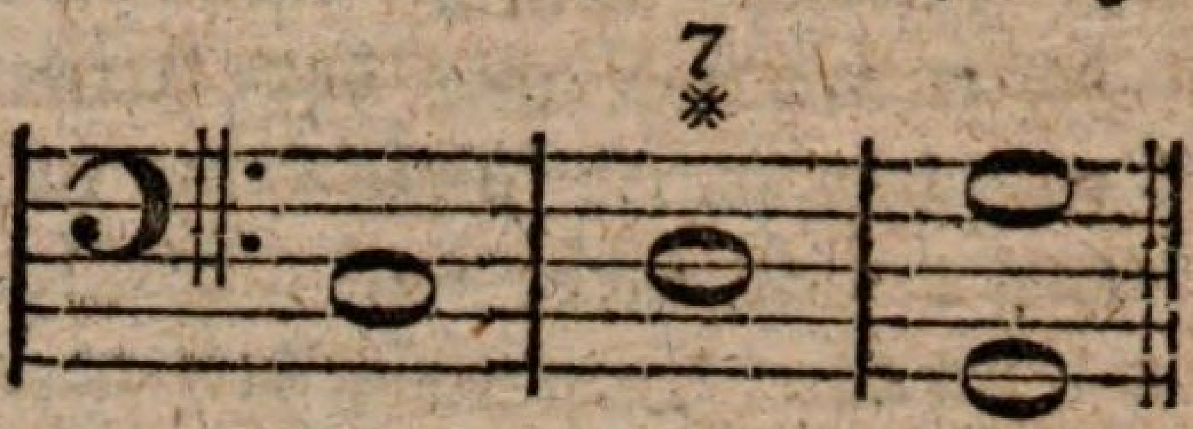


Dieſes iſt alſo die Form der ganzen harmoniſchen Cadenz, die in ihrer vollkommenſten Geſtalt, am Ende des ganzen Stüks nicht nur wie bey a erſcheinen, ſondern mit dem Dreyklang auf dem Hauptton, woraus das Stük geſezt iſt, endigen muß. Wird ſie aber mitten im Stük zu Endigung einer ganzen harmoniſchen Periode gebraucht, ſo endiget ſie ſich mit dem Dreyklang des Grundtones, dahin man ausgewichen war, und darin man ſich eine Zeitlang aufgehalten hat: dabey nimmt ſie in den obern Stimmen die unvollkommnere Geſtalt, wie bey b und c, an. Dieſer Schluß kann auch durch Verwechslung des vorletzten Accords, oder des Accords der Dominante etwas geſchwächt werden, als:

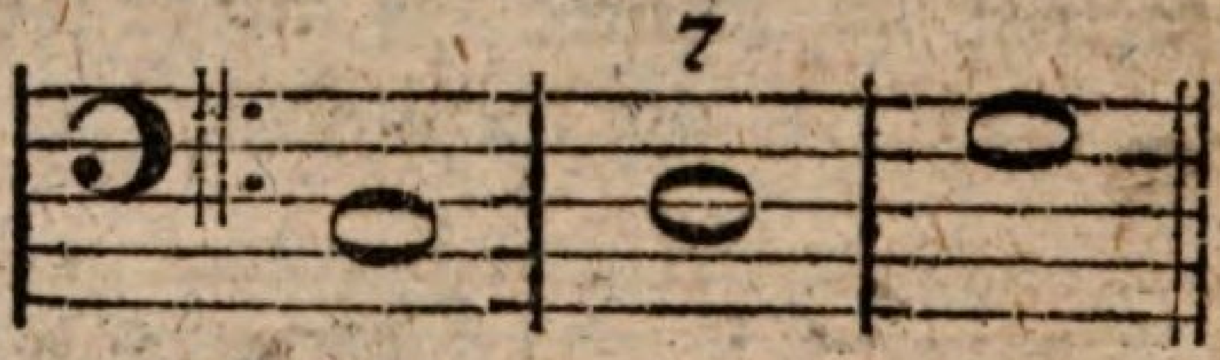
2. Die halbe Cadenz ſetzet in eine nicht völlige Ruhe, ſondern befriediget zwar das Gehör durch eine ganz conſonirende Harmonie, bey welcher man aber deßwegen nicht ganz ruhen kann, weil ſie nicht auf dem Grundton liegt, darin man modulirt, ſondern auf der nächſten Conſonanz, nämlich der Quinte oder der Dominante deſſelben. Ihre Form iſt alſo dieſe:



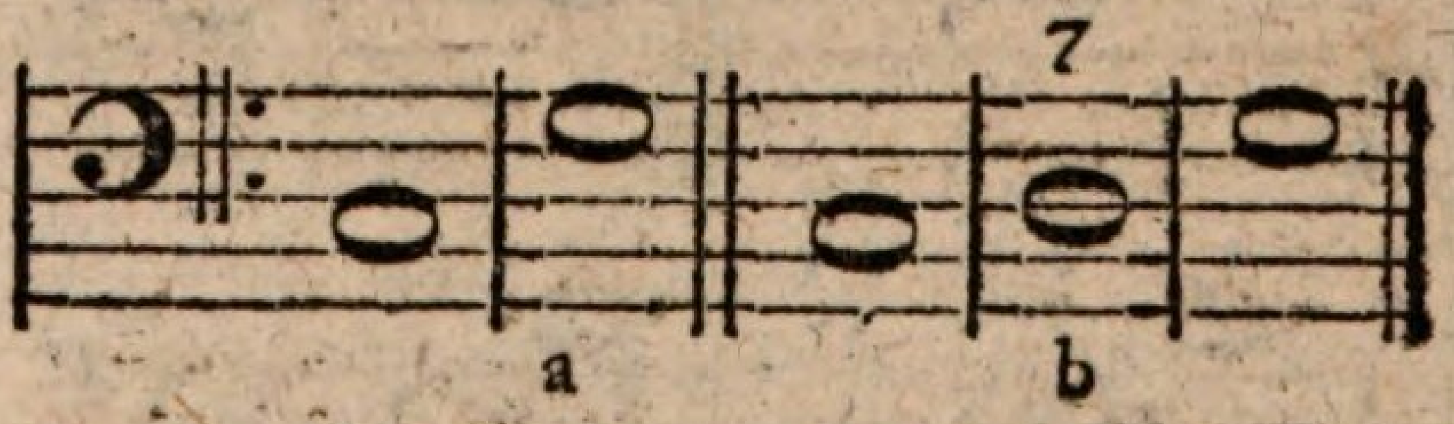
Um die wahre Natur dieſer halben Cadenz zu begreifen, ſtelle man ſich vor, man hätte aus dem Hauptton C in ſeine Dominante ſchließen wollen. Dieſes würde man durch den geradeſten Weg alſo bewerkſtelligen:

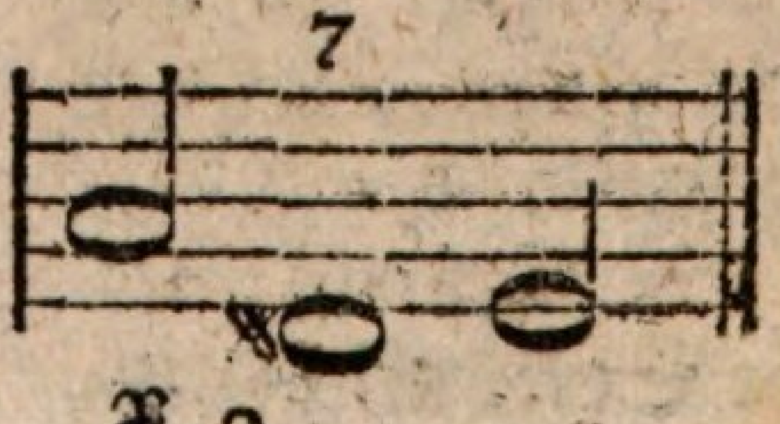


Auf dem letzten dieſer drey Accorde wäre man nun würklich in G, der Ton C wäre vergeſſen, und die Cadenz wäre ganz. Nähme man aber auf den zweyten Accord, anſtatt der großen Terz, die das Subſemitonium von G iſt, die kleine Terz, die der Haupttonart C dur eigen iſt, ſo würde auf dem letzten Accord ungewiß, ob man würklich nach G dur ausgewichen wäre, oder, ob man in C bleibe, und nur den Dreyklang ſeiner Quinte wolle hören laſſen, um hernach in der Haupttonart wieder fortzufahren. Demnach iſt offenbar, daß durch dieſe Fortſchreitung



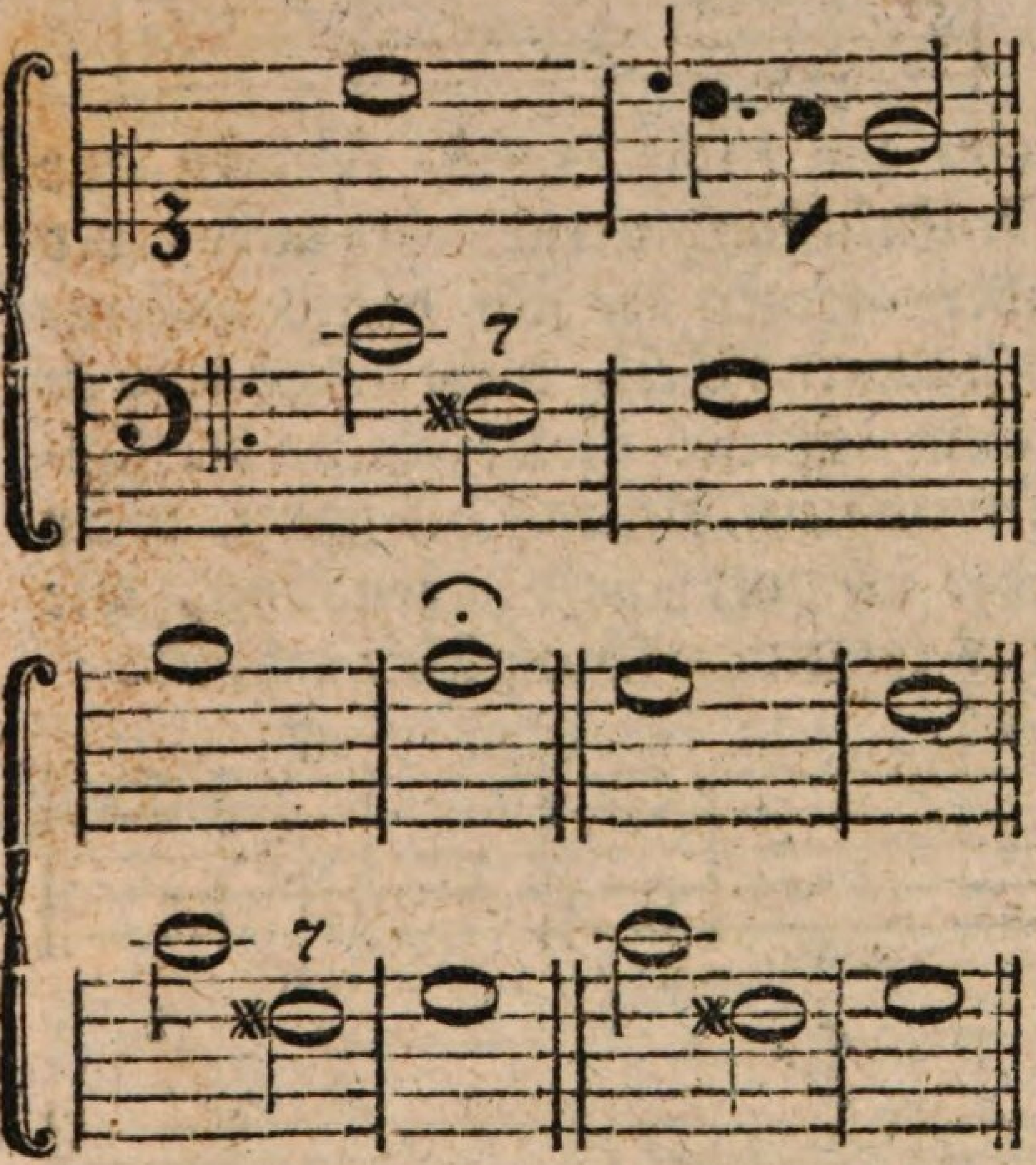
keine würkliche Ruhe, ſondern nur ein Stillſtand verurſachet wird, der aber, wegen der ſich dabey äußernden Ungewißheit, nicht lange dauren kann. Dieſes iſt die Natur der halben Cadenz, die, wie die ganze, mehr oder weniger Kraft haben kann, wie aus folgenden Beyſpielen erhellet:



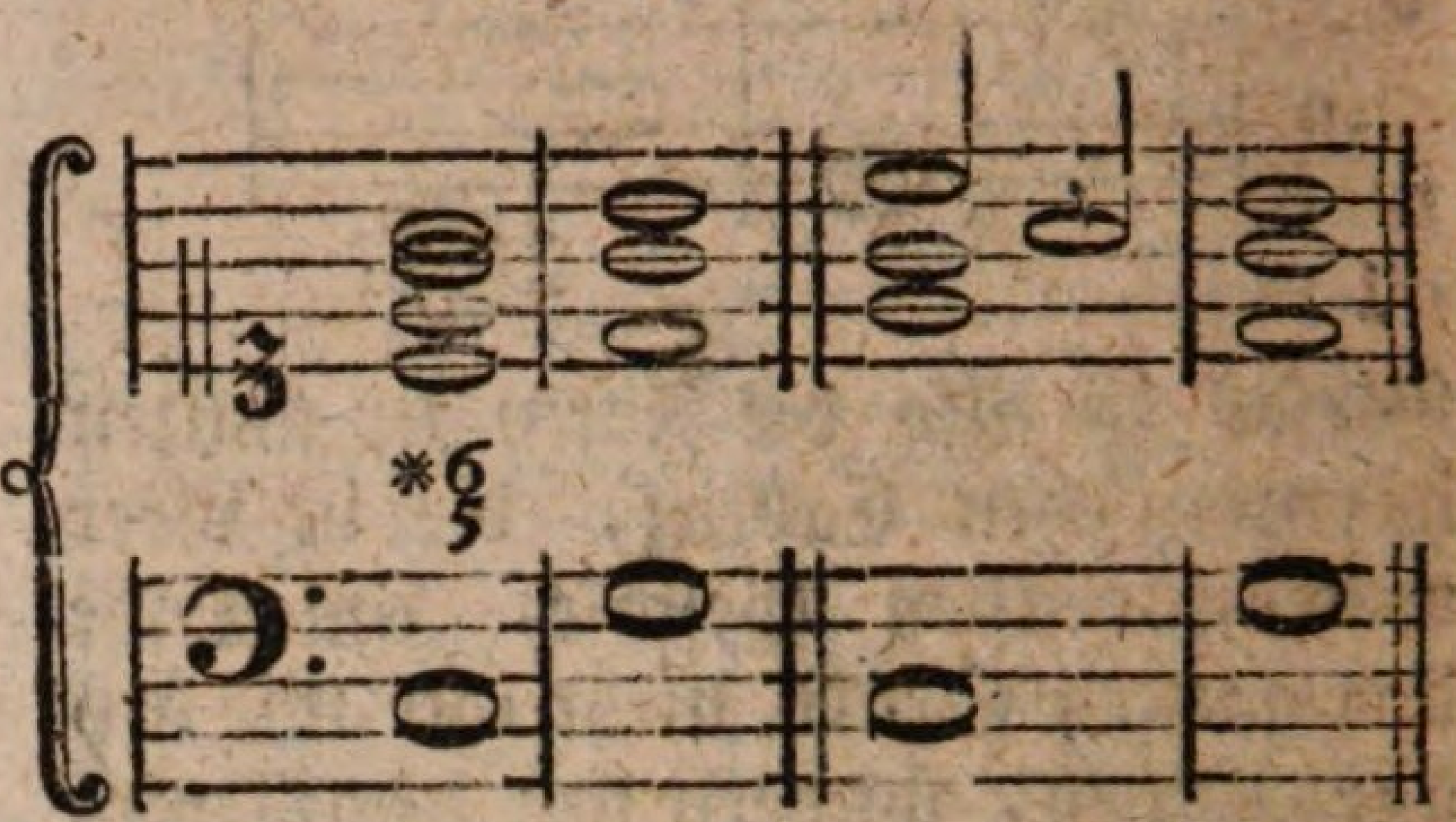


Läßt man den Mittelaccord ganz weg, wie bey a, ſo iſt die Ungewißheit am ſtärkſten und folglich der halbe Schluß am ſchwächſten; nimmt man aber dieſen Mittelaccord mit der kleinen Terz, wie bey b, ſo gleicht die halbe Cadenz etwas mehr einem Schluß in den Ton G. Von eben dieſem iſt die Form bey c blos eine Verwechslung. Würde man die Cadenz aber ſo machen, wie bey d und e; ſo wäre man ſchon nach G würklich ausgewichen. Da aber dieſes doch nicht in der Form der ganzen Cadenz geſchehen iſt, und man von da ohne Zwang wieder in den Ton C zurüke kann, ſo bleibt auch dieſe Cadenz noch weit von der Stärke der ganzen entfernt.

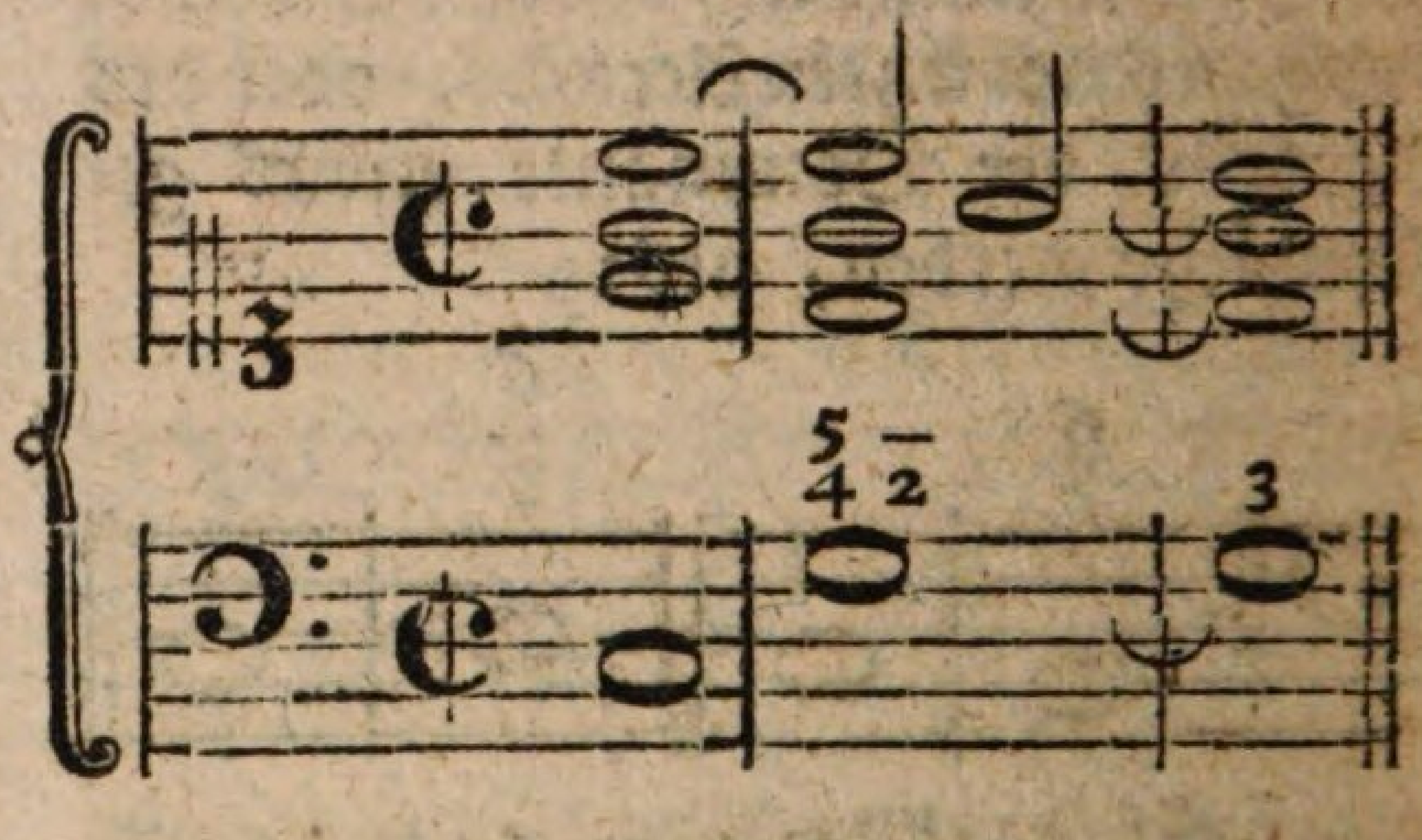
Mit dieſen halben Cadenzen kann man kein Stük, aber doch Hauptabſchnitte deſſelben endigen. Von den drey hiernächſt verzeichneten Arten dieſer halben Cadenz, ſezt die erſte am meiſten in Ruhe, die andre weniger, die dritte am wenigſten.



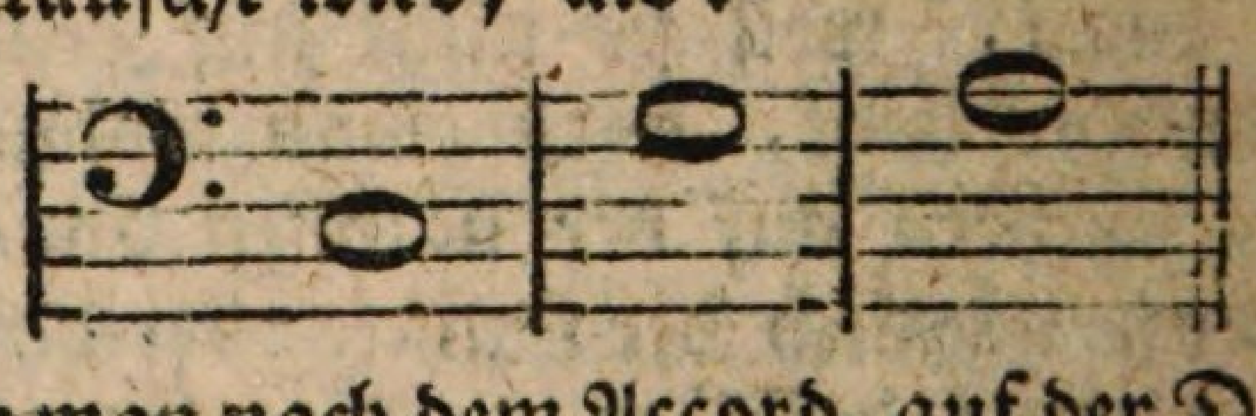
Die heutigen franzöſiſchen Tonſezer nehmen mit Rameau an, daß dieſe halbe Cadenz, welcher ſie den Namen der unvollkommenen, auch der irregulairen Cadenz geben, durch die, dem Dreyklang des vorletzten Tones hinzugethane, große Sexte müſſe angekündiget werden, welche ſie auf dem folgenden Accord um einen Grad in die Höhe treten laſſen, wo ſie alsdenn zur großen Terz wird; alſo:



Die Deutſchen aber, denen dieſe diſſonirende Sexte nicht gefällt, laſſen ſie als einen Durchgang hören, wie im zweyten Beyſpiel; nur in geſchwindem Zeitmaaße laſſen ſie die Auflöſung dieſer Sexte, ſo wie auch im nachſtehenden Exempel bey dem Saz $\frac{5}{4}$, der Secunde über ſich gelten: aber in langſamer Bewegung wird $\frac{6}{5}$ allemal wie die Verwechslung des Septimenaccords aufgelöſet.



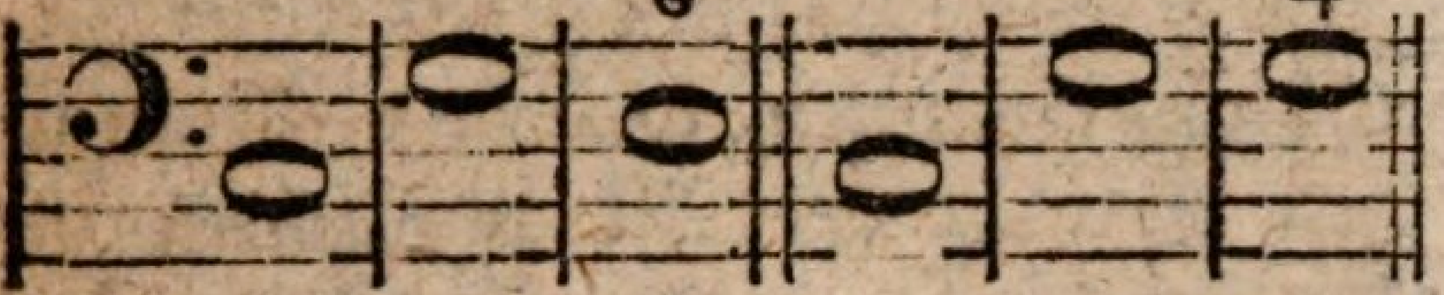
3. Die unterbrochene Cadenz entſtehet dadurch, daß die Erwartung eines Schluſſes erwekt, das Gehör aber durch einen unerwarteten Accord getäuſcht wird, als:



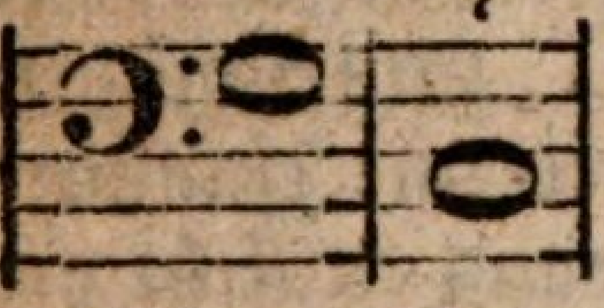
da man nach dem Accord, auf der Dominante den Schluß in den Hauptton erwartet, an deſſen Stelle aber den Accord auf der Sexte hört. Dieſer Gang wird deßwegen von den Italienern Cadenza d'inganno, die betrügeriſche Cadenz, genennt. Ihre Würkung iſt eine Ueberraſchung, bey

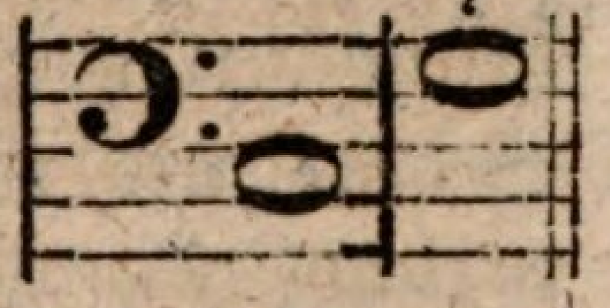
welcher

welcher man eine Zeitlang ſtille ſteht, dabey aber das Gefühl, daß ein fernerer Aufſchluß erfolgen ſoll, behält. Man kann dadurch das Gefühl einer Verwunderung, eine Frage, oder die Erwartung einer Antwort ausdruken. Einigermaßen gehören auch die Verwechslungen der Accorde auf dem Grundton der ganzen Cadenz hieher; weil dadurch ebenfalls die Erwartung betrogen wird, wiewol die dadurch verurſachte Täuſchung weit weniger Kraft hat, als in der betrügeriſchen Cadenz. Dergleichen Schlüſſe ſind alſo dieſe:



Man kann ſowol der ganzen, als der halben Cadenz, ihre ſchließende, oder ruherwekende Kraft ganz benehmen, wenn man auf dem lezten Grundton den Septimenaccord nimmt, als:



oder


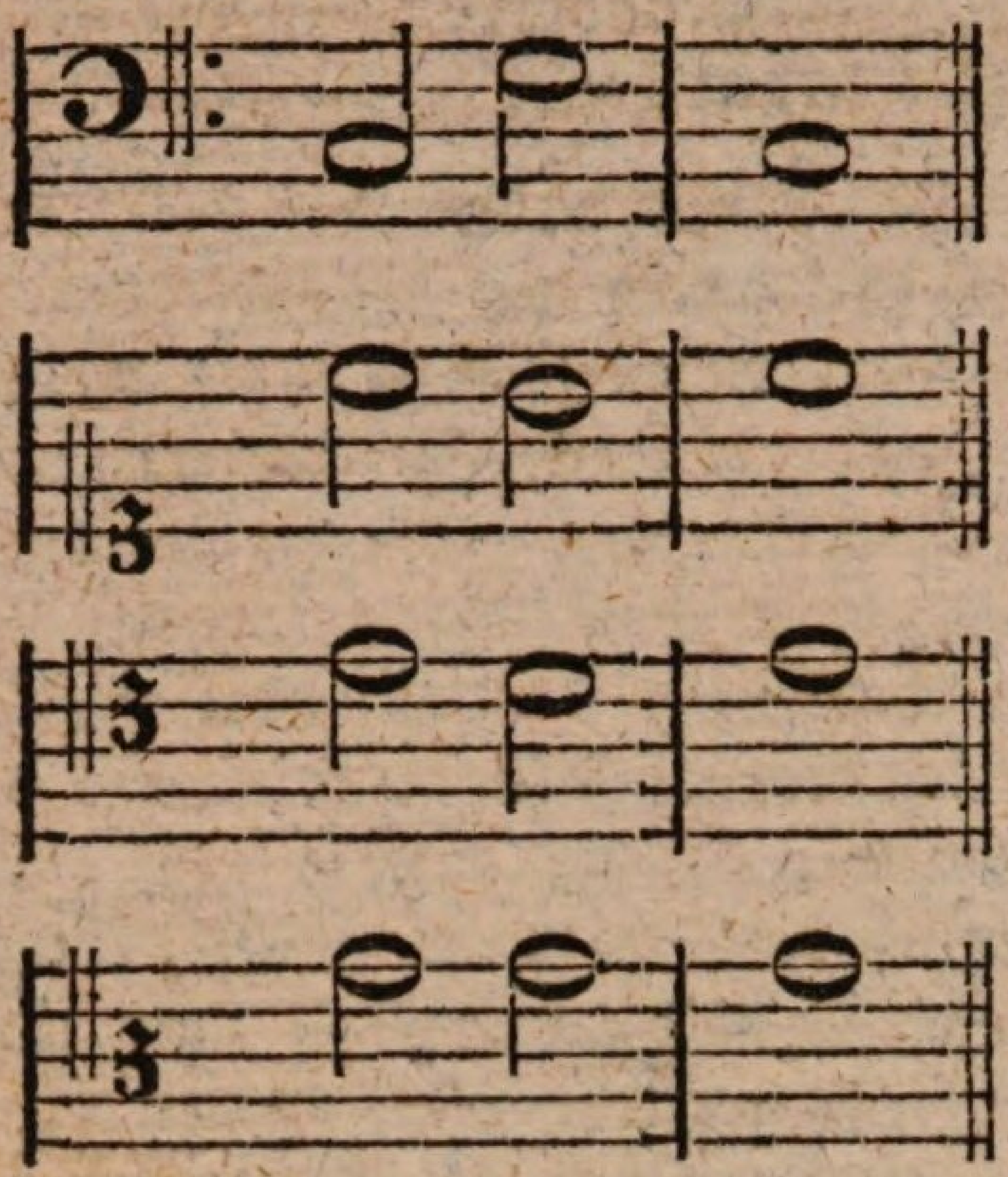
Eine ſolche Fortſchreitung wird eine vermiedene Cadenz genennt. Im Grund aber kann ſie gar nicht unter die Cadenzen gezählt werden, weil ſie alle Ruhe oder alles Stillſtehen unmöglich macht; indem das Ohr, ſo bald es die Diſſonanz vernimmt, auch nach ihrer Auflöſung begierig wird. Ihre Würkung iſt gerade das Gegentheil von dem, was die Cadenz würkt; nämlich eine, ohne alle Aufhaltung fortſchreitende Bewegung, wodurch der genaueſte Zuſammenhang des harmoniſchen Ganges erhalten wird. Findet man, daß, des Ausdruks halber, bey der halben Cadenz eine Aufhaltung nöthig ſey, ſo wird die 7 hinzugethan, und denn die Aufhaltung mit dieſem Zeichen, 𝄐 oder 𝄐 angedeutet. Dieſes macht alſo eine beſondre Gattung der halben Cadenz aus.*) Auch die Verwechslungen des Septimenaccords auf der Dominante leiden dieſe Fermaten.

Bis dahin haben wir die Cadenz blos in Abſicht auf die Harmonie betrachtet, in ſo fern ſie einen harmoniſchen, größern oder kleinern Ruhepunkt verſchaffet. Damit man ſich einen deſto deutlichern Begriff von den Cadenzen der Melodie machen könne, bedenke man, daß ein Abſchnitt der Rede, der dem Sinne nach völlig geendiget wäre, ſo ungeſchikt könnte geleſen werden, daß das Ohr nach dem lezten Wort noch immer etwas erwartete. Eben ſo könnte ein Abſchnitt harmoniſch geendiget, durch den Geſang aber als unvollendet vorgetragen ſeyn. Daher entſteht alſo die Betrachtung der melodiſchen Cadenz.

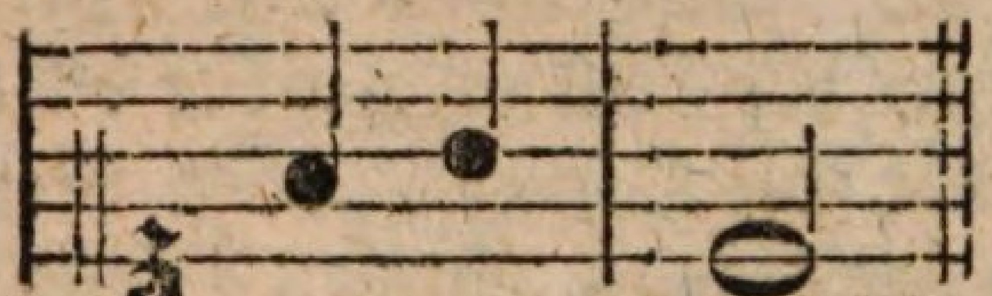
Es iſt ſogleich offenbar, daß der lezte Ton einer melodiſchen Cadenz nothwendig mit dem Grundton, aus deſſen Tonleiter die Töne genommen ſind, conſoniren müſſe, und daß das Gefühl der Ruhe um ſo viel gewiſſer entſtehet, je vollkommener die Conſonanz iſt. Alſo wird der lezte Ton entweder der Einklang, oder die Octave, oder die Quinte, oder die Terz des Grundtones ſeyn. Dieſer lezte Ton muß im Niederſchlag des Taktes eintreten, weil er auf dieſe Art fühlbarer wird; und aus eben dem Grunde muß die Stimme, wenn die Ruhe völlig ſeyn ſoll, darauf liegen bleiben, und ſich nach und nach verlieren. Endlich wird die Ruhe auch dadurch fühlbarer, wenn dem lezten Ton einer vorhergehet, der das Gefühl des Schlußtones zum voraus erwekt; dieſes nennt man die Vorbereitung der Cadenz: dieſe muß alſo im Aufſchlag des vorlezten Takts geſchehen. Daher ſind folgende Hauptgattun-

*) S. Fermate.

gattungen der melodiſchen Schlüſſe entſtanden.

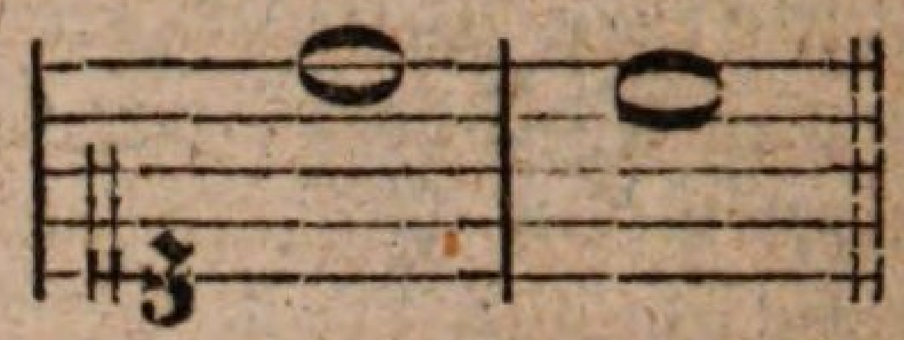


Die erſte ſcheinet die vollkommenſte zu ſeyn, weil ſie im Uniſonus der vollkommenſten Conſonanz ſchließt, und alſo den Geſang an die Quelle, woraus er gefloſſen iſt, wieder zurük geführt hat, und zwar durch den Fall einer Quinte, der ohnedem etwas beruhigendes hat. Dieſe Cadenz wird die Baßcadenz genennt, weil ſie dieſer Stimme vorzüglich zukommt, obgleich bisweilen auch die obern Stimmen, nach dieſer Formel in die Octave des Grundtones ſchließen, als:



Dieſe Baßcadenz nimmt bisweilen, durch Verwechslung des vorletzten Accords, dieſe Geſtalt an:

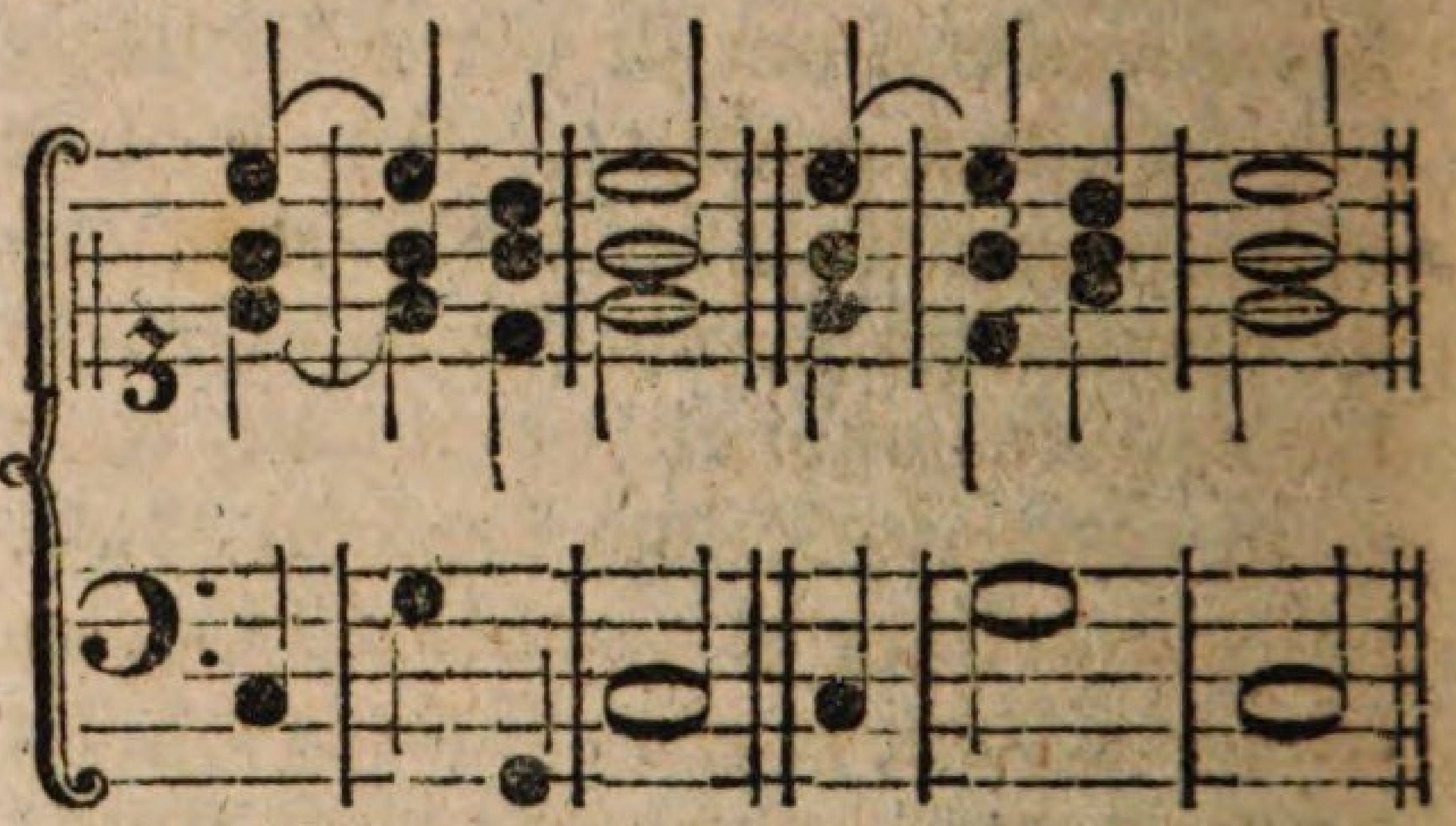
Die zweyte Hauptform ſchließt durch die große Septime des Grundtones in ſeine Octave, die vollkommenſte Conſonanz nach dem Einklang, und hat nächſt der vorhergehenden die größte Kraft zur Beruhigung, welche durch das Subſemitonium, das dem letzten Ton vorhergeht, natürlicher Weiſe erwartet wird. Dieſer wird der Name der Diſcantclauſel gegeben, weil die oberſte Stimme insgemein ſo ſchließt. Sie nimmt bisweilen auch dieſe, aber weniger kräftige Form an:



Die dritte Form wird die Tenorcadenz genannt, weil dieſe Stimme insgemein ſo ſchließt. Dieſe ſtellt die Ruhe nicht vollkommen her, da ſie mit der Terz aufhöret, und könnte alſo für ſich allein nur einen kleinen Ruhepunkt machen.

Die vierte hat den Namen der Altcadenz bekommen, weil in vielſtimmigen Sachen der Alt insgemein im Hauptſchluſſe dieſen Ausgang des Geſanges hat. Für ſich ſelbſt würde ſie, obgleich die Quinte, womit ſie ſich endiget, eine vollkommene Conſonanz iſt, keine würkliche Ruhe, ſondern blos einen Aufhalt oder Stillſtand erweken.

Dieſe Cadenzen werden in vierſtimmigen Geſängen, zum völligen Schluß des Geſanges mit einander verbunden, und daraus entſteht die vollkommenſte Art der vielſtimmigen Finalcadenz.

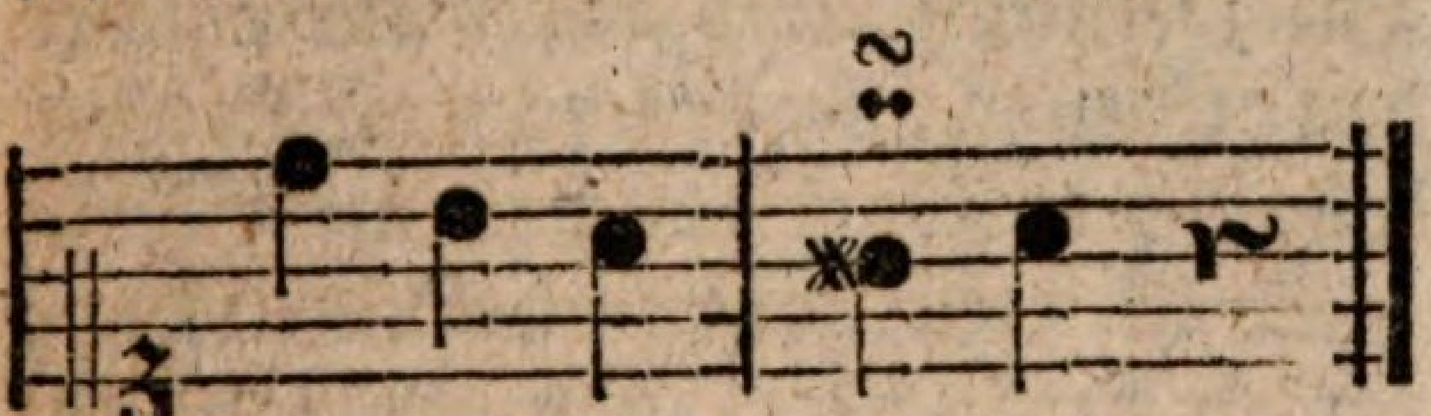


Ein vielſtimmiger Schluß bekommt die Hauptkraft von den Cadenzen der beyden äußerſten Stimmen, und wird am vollkommenſten, wenn dieſe durch die Baß- und Diſcantcadenzen ſchließen. Von dieſer vollkommenſten Form kann man auf vielerley Weiſe abweichen, und dadurch die Ruhe des Schluſſes immer unvollkomme-

kommener machen, je nachdem es die Natur der Cadenz erfodert.

Da ſelbſt die vollkommenſte Cadenz, und alſo um ſo viel mehr die andern geſchwächt werden, wenn der Geſang auf der letzten Note nicht ſo lange liegen bleibt, bis das Gefühl der Ruhe in etwas beſtätiget wird, ſondern ſogleich auf andre Töne fortſchreitet: ſo entſtehet auch daher ein Mittel, eine Cadenz zu ſchwächen.

Es iſt vorher als eine Eigenſchaft der Cadenz geſetzt worden, daß der letzte Ton derſelben im Niederſchlag des Takts, folglich der vorletzte im Aufſchlag des vorhergehenden kommen müſſe; dieſes iſt in der That die gewöhnlichſte Art, und hat eine Aehnlichkeit mit dem, was man in dem Vers den männlichen Abſchnitt *) nennt. Doch giebt es auch Cadenzen, wo dieſe Ordnung umgekehrt und der vorletzte Ton in den Niederſchlag kömmt, als:



Dieſe kommen mit dem weiblichen Abſchnitt des Verſes überein. In einigen Tänzen werden die Finalcadenzen mit dieſem weiblichen Ausgang gemacht, der etwas beſonders an ſich hat, das ſich leicht zu einem ſcherzhaften Ausdruk anwenden läßt. Ein ſolcher Schluß gleicht einigermaßen dem plötzlichen Stilleſtehen mit einem, zum folgenden Schritt ſchon aufgehobenen, Fuße.

Das Verlangen nach der Ruhe wird lebhafter, wenn ſie, nachdem das Gefühl derſelben einmal erwekt worden iſt, aufgehalten wird. Daher ſind bey den Cadenzen verſchiedene Arten der Aufhaltungen entſtanden, dadurch man den Eintritt des letzten Tones angenehmer zu machen ſucht: die Triller, die figurirten Cadenzen und die Orgelpunkte. Von dieſem und dem Triller bey der Cadenz iſt in den beſondern Artikeln darüber geſprochen worden; hier ſind alſo noch die figurirten Cadenzen zu betrachten. Davon giebt Herr Agricola in ſeinen Anmerkungen über Toſis Anleitung zur Singekunſt dieſe Nachricht.

„In den alten Zeiten wurden die Hauptſchlüſſe — nur ſo ausgeführet, wie ſie dem Takte gemäß geſchrieben werden. Auf der mittelſten Note wurde ein Triller gemacht. Hernach fieng man an auf der Note vor dem Triller eine kleine willkührliche Auszierung anzubringen; wenn nämlich ohne den Takt aufzuhalten Zeit dazu war. Darauf fieng man an den letzten Takt langſamer zu ſingen, und ſich etwas aufzuhalten. Endlich ſuchte man dieſe Aufhaltung durch allerhand willkührliche Paſſagen, Läufe, Ziehungen, Sprünge, kurz, was nur für Figuren den Stimmen auszuführen möglich ſind, auszuſchmüken. — Dieſe werden itzt vorzugsweiſe Cadenzen genennt. Sie ſollen zwiſchen den Jahren 1710 und 1716 ihren Urſprung genommen haben.“

Dieſes ſind alſo die Cadenzen, in welche ſich gegenwärtig, ſowol die Sänger als die Spieler, ſo ſehr verliebt haben, daß man glauben ſollte, ſie ſingen oder ſpielen ein Stük nur deßwegen, damit ſie am Ende ihre Fertigkeit durch die ſeltſamſten Läufe und Sprünge zeigen können. Es giebt Perſonen von Geſchmak, denen dieſe Cadenzen äußerſt zuwider ſind, und die ſie mit den Luftſprüngen der Seiltänzer in eine Claſſe ſetzen. Selbſt der Caſtrat Toſi, ein Meiſter der Kunſt, ſcheinet nicht viel günſtiger davon zu urtheilen. Allem Anſehen nach aber werden ſie, was man auch immer dagegen ſagen möchte, gleich andern zu den Moden gehörigen Dingen, ſo lang im Gebrauch bleiben, bis ihr fataler Zeitpunkt kom-

*) S. Abſchnitt oben S. 7.

kommen wird. Herr Agricola hat an dem angezeigten Orte die Gründe für und gegen dieſe Cadenzen geſammelt, die man daſelbſt nachleſen kann. Daß übrigens vor dem letzteu Ton eines Hauptſchluſſes eine Aufhaltung von guter Würkung und in der Natur der Sache gegründet ſey, kann jeder fühlen. Alſo verwirft der gute Geſchmak dieſe Cadenzen nicht ſchlechterdings, ſondern mißbilliget nur das Uebertriebene derſelben, beſonders aber die ſeltſamen Läufe und Sprünge, die keinen Endzwek haben, als den langen Athem oder die Fertigkeit der Kehle eines Sängers zu zeigen.

Camin.

(Baukunſt.)

Ein offener Feuerheerd an einer Wand eines Zimmers, zu deſſen Wärmung er dienet. Die Camine verſtatten, daß man im Zimmer ein offenes Feuer genießen kann, ſonſt aber ſind ſie in kalten Ländern zur Wärmung der Zimmer nicht hinreichend, wo man nicht eine gar zu große Menge Holz oder Kohlen verbrennen will. Da ſie aber gleichwol den ſehr guten Nutzen haben, durch Abführung der Ausdünſtungen in den Zimmern eine reine Luft zu unterhalten; und da überdies das Feuer im Zimmer unter die wenigen Schönheiten der Natur gehört, deren Genuß kalten Ländern im Winter übrig bleibet: ſo iſt die Unterſuchung über die beſte Art Camine anzulegen, ein nicht ganz unwichtiger Punkt in der Baukunſt. Folgende Anmerkungen werden nachdenkenden Baumeiſtern nicht ganz überflüßig ſcheinen.

Die vornehmſte Eigenſchaft eines guten Camines iſt dieſe, daß er bey einem hinlänglichen Zug, um allen Rauch abzuführen, einen nicht gar zu ſtarken Zug in dem Zimmer verurſache, welches der Fehler faſt aller Camine iſt, die eine weite Oefnung über dem Feuerheerd haben. Ein etwas ſtarkes Feuer verurſachet einen Zug in dem Zimmer, der beynahe einem Wind gleichet, wodurch auch zugleich alle warme Luft aus dem Zimmer weggeführet wird. Dieſem Fehler wird dadurch abgeholfen, daß die Röhre oder der Schornſtein, gegen den Heerd des Camines ins enge gezogen wird. Ich habe ſelbſt einige Camine über den Sturz zuwölben, und nur mitten in dem Gewölbe eine Oeffnung von 5 Zoll ins Gevierte machen laſſen, und dieſe Art ſehr vortheilhaft gefunden. Nur muß dabey veranſtaltet werden, daß die Schornſteinfeger von oben in die Röhre kommen können, und gegen das untere Ende müſſen die Röhren, als eine umgekehrte Pyramide, nach und nach enger werden, daß der herunterfallende Ruß nirgends aufſitze, ſondern auf den Heerd herunterfallen könne. Die Oefnung wird durch einen über den Sturz angebrachten Schieber, ſobald das Feuer ausgebrennt iſt, zugemacht. An ſolchen Caminen habe ich oft beobachtet, daß der Schieber bey ziemlich ſtarkem Feuer, bis auf zwey Finger breit konnte eingeſchoben werden, ſo daß die ganze Oefnung nur 5 Zoll lang und etwa 2 Zoll breit geblieben, ohne daß der Camin rauchte. Aber in dieſen Caminen muß das Holz an der Feuermauer in die Höhe geſtellt, und in der Mitte gut zuſammengehalten werden. Alſo kann man eine enge Oefnung als eine weſentliche Eigenſchaft eines guten Camines anſehen. Hiernächſt wird die Würkung eines Camines ſehr vermindert, wenn er tief in die Mauer gelegt wird. In dieſem Fall genießt man faſt keine Wärme, als die unmittelbar von dem Feuer kommt, weil die Mauren ſelbſt wenig erwärmt werden. Darum iſt es gut, daß die Röhre nicht ganz in die Dike der Mauer, ſondern gegen das Zimmer heraus-

herausgelegt werde, ſo daß drey Seiten deſſelben in das Zimmer herausſtehen. Weil dieſe durch das Feuer erwärmet werden, welches, da man ſie nicht mehr als einen halben Stein (fünf Zoll) ſtark zu machen braucht, allemal geſchieht: ſo thun ſie einigermaßen den Dienſt eines Ofens, und unterhalten die Wärme im Zimmer, wenn gleich das Feuer bereits ausgegangen iſt.

In Anſehung der Bekleidung und Verzierung der Camine, wird ein verſtändiger Baumeiſter zwiſchen dem ſchwerfälligen Geſchmak der ältern Baumeiſter, welche die Camine mit Säulen oder Wandpfeilern, und einem darüber gelegten förmlichen Gebälke, bekleidet hatten, und der unverſtändigen Ausſchweifung vieler Neuern, die Schnörkel mancherley Art, Muſcheln und Laubwerk dabey anbringen, leichte die Mittelſtraße halten. Einfache Gewände, ohne viel Glieder, und ein gerader, mit einem guten Geſims verſehener Sturz darüber, ohne alles Schnitzwerk, iſt ohne Zweifel das ſchiklichſte dazu.

Cammermuſik.

Der verſchiedene Gebrauch, den man von der Muſik macht, erfodert auch beſondere Beſtimmungen gewiſſer Regeln. Die Kirchenmuſik muß natürlicher Weiſe einen andern Charakter haben, als die, welche für die Schaubühne gemacht iſt, und dieſe muß ſich wieder von der Cammermuſik unterſcheiden. Man kann dieſe ſo betrachten, als wenn ſie blos zur Uebung für Kenner, und zugleich zur Ergetzung für einige Liebhaber aufgeführt werde. Beyde Geſichtspunkte erfodern für die zur Cammermuſik geſetzten Tonſtüke, ein ihnen eigenes Gepräge, von welchem Kunſtverſtändige bisweilen unter dem Namen des **Cammerſtils** ſprechen.

Da die Cammermuſik für Kenner und Liebhaber iſt, ſo können die Stüke gelehrter und künſtlicher geſetzt ſeyn, als die zum öffentlichen Gebrauch beſtimmt ſind, wo alles mehr einfach und cantabel ſeyn muß, damit jedermann es faſſe. Auch wird in der Kirche und auf der Schaubühne manches überhört, und der Setzer hat nicht allemal nöthig, jeden einzeln Ton, auch in den Nebenſtimmen ſo genau abzumeſſen; hingegen in der Cammermuſik muß, da wegen der geringen Beſetzung und wegen der wenigen Stimmen, jedes einzelne fühlbar wird, alles weit genauer überlegt werden. Ueberhaupt alſo wird in der öffentlichen Muſik, wo man allemal einen beſtimmten Zwek hat, mehr darauf zu ſehen ſeyn, daß der Ausdruk auf die einfacheſte und ſicherſte Weiſe erhalten werde; und in der Cammermuſik wird man ſich des äußerſt reinen Satzes, eines feinern Ausdruks und künſtlicherer Wendungen bedienen müſſen. Dieſes widerſpricht einigermaßen der allgemeinen Maxime, daß man in Kirchenſachen ungemein ſcharf und genau im Satz ſeyn müſſe, und hingegen in ſo genannten galanten Sachen, wozu man die Muſik des Theaters, und auch die Concerte rechnet, es nicht ſo genau nehmen dürfe.

Weil die Cammermuſik nicht ſo durchdringend ſeyn darf, als die Kirchenmuſik, ſo werden die Inſtrumente dazu auch insgemein etwas weniger hochgeſtimmt; daher wird der **Cammerton** von dem **Chorton** unterſchieden.

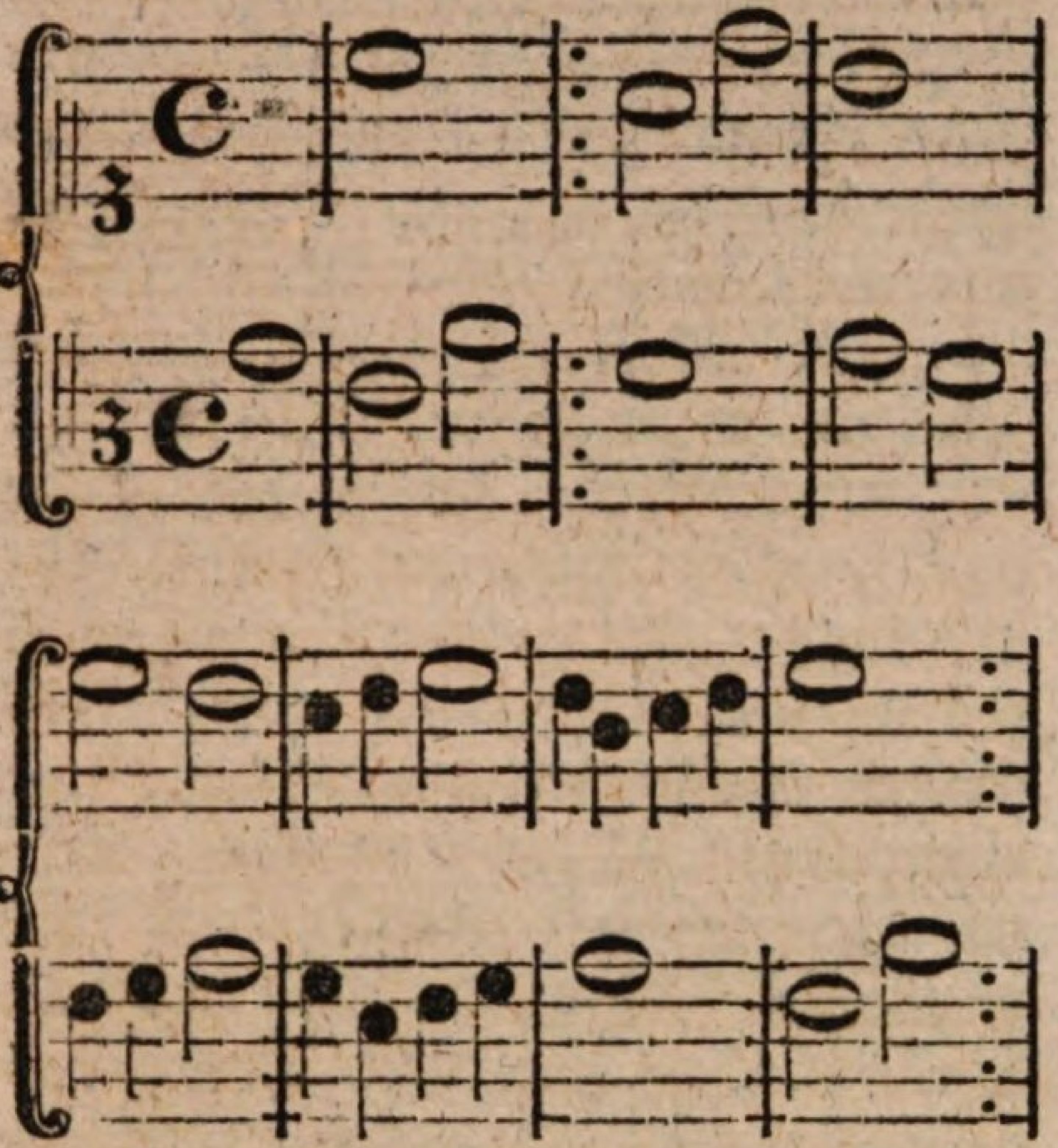
Canon.

(Muſik.)

In der Muſik der alten Griechen bedeutete dieſes Wort das, was man itzt ein **Monochord** nennt, nämlich eine geſpannte Sayte, auf einem Brete, worauf die Länge der Sayte ſo eingetheilt war, daß man leicht

alle gebräuchliche Intervalle darauf haben konnte.*)

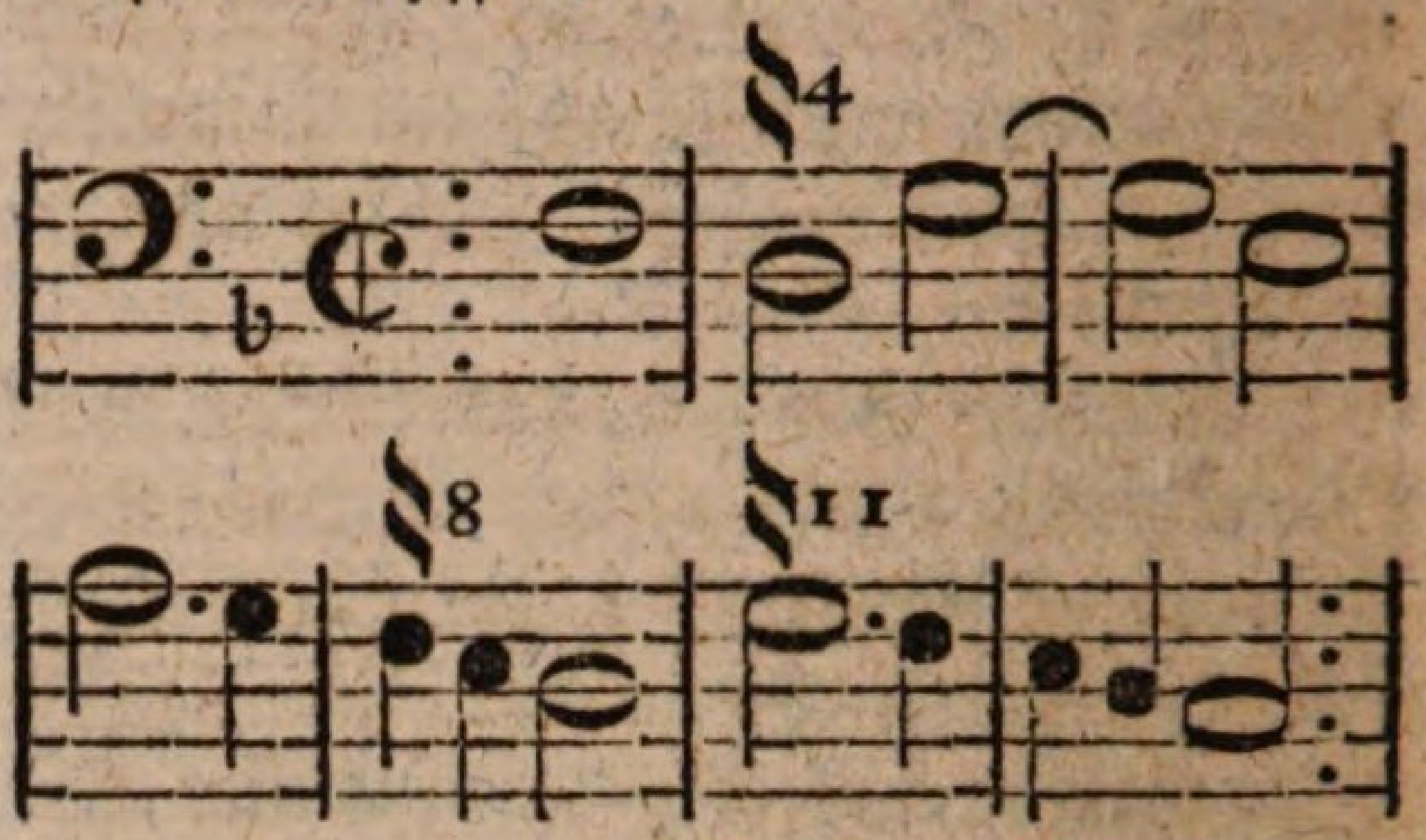
Gegenwärtig bedeutet es ein zwey- oder mehrſtimmiges Tonſtük, darin eine Parthie oder Stimme, nach der andern eintritt, und denſelben Satz, oder daſſelbe Thema, höher oder tiefer ſingt, und beſtändig wiederholt, dergeſtalt, daß ein ſolcher Geſang nie zu Ende kommt, ſondern ſo lange fortgeſetzt werden kann, als man will, wie aus folgendem Beyſpiel zu ſehen iſt:



Dieſer Canon iſt zweyſtimmig; der Alt fängt den Geſang an; einen Takt ſpäter, und eine Quarte höher, fängt der Diſcant denſelben Geſang an. Nach dem achten Takt wiederholt jede Stimme ihren Geſang, und ſo ſingt der Diſcant beſtändig die Melodie des Alts einen Takt ſpäter und eine Quarte höher, ſo lange, als man will. Weil ein ſolcher Geſang niemals zu Ende kommt, ſo wird er von einigen eine Kreisfuge, oder ein unaufhörlicher Canon genennt. (Canon perpetuus.) Auf dieſe Art kann der Canon in mehrern Stimmen geſetzt werden, davon immer eine ſpäter als die andre eintritt, und den Geſang um ein beſtimmtes Intervall höher oder tiefer wiederholt.

*) S. Monochord.

Man kann alſo einen ſolchen Canon, ſo viel Stimmen er haben mag, auf ein einziges Syſtem ſchreiben, wenn man nur die Zeit des Eintritts der übrigen Stimmen, und die Höhe, darauf ſie eintreten, anzeiget, wie in dieſem Beyſpiel:



Bey dem Zeichen §4 tritt die zweyte Stimme eine Quarte höher, bey §8 die dritte eine Octave höher, und bey §11 die vierte eine Undecime höher ein. Dieſe kurze Bezeichnung enthält alſo die vollſtändige Regel, oder Vorſchrift eines vierſtimmigen Geſanges, und hat eben davon den Namen Canon bekommen, welches Wort eine Regel oder Vorſchrift bedeutet.

Wenn in einem ordentlichen Tonſtük einzelne Stellen von dieſer Art vorkommen, da eine Stimme nur eine kurze Stelle einer andern Stimme wiederholt, ſo giebt man auch ſolchen einzeln Stellen bisweilen den Namen Canon: gemeiniglich aber werden ſie canoniſche Nachahmungen genennt.

Ehedem, da die Liebhaber des Satzes einander in künſtlichen Aufgaben übten, legten ſie einander ſolche Canons, ohne die, zu völliger Ausſetzung der Stimmen nöthigen, Zeichen vor, und begnügten ſich blos, etwa die Anzahl der Stimmen feſte zu ſetzen. Dieſes waren muſikaliſche Räthſel, die einer dem andern aufgab, und daher kommt der Ausdruk, einen Canon auflöſen.

Der Canon wird auch ſo gemacht, daß jede Stimme bey jeder Wiederholung des Satzes, denſelben um ein gewiſ-

gewiſſes Intervall höher nimmt. Man hat z. E. ſolche, da das Thema zwölfmal wiederholt wird, jedesmal den nächſten halben Ton der Tonleiter ſeines Grundtones höher, und ſo, daß das Thema durch alle zwölf Töne ſeiner Tonart durch geführt wird. Ein ſolcher Canon wird in der Kunſtſprache Canon per tonos genennt.

Wenn aber auch die nachahmenden Stimmen das Thema der erſten nicht genau wiederholen, ſondern nur unter gewiſſen ganz beſtimmten Bedingungen, ſo behält das Stük doch den Namen des Canons. Dergleichen Bedingungen ſind z. B. daß das Thema in der Nachahmung die Gattung der Noten ändere, und aus Vierteln Achtel oder halbe Takte mache, dadurch die Arten herauskommen, die man Canones per diminutionem und Canones per augmentationem nennt; — daß die nachahmende Stimme ſich der führenden entgegen bewege, daher Canon in motu contrario — u. ſ. f. Man hat ſo gar ſolche, da die nachahmende Stimme das Thema rükwärts ſingt, indem die führende ordentlich fortgeht, oder ſolche, da eine Stimme ihren Geſang führt, wie er auf dem Papier geſchrieben iſt, da die andre daſſelbe ſo vorträgt, wie die Noten liegen würden, wenn man das Papier umkehrte. Von dieſen und noch viel andern Arten des Canons, können Liebhaber in **Marpurgs Abhandlung von der Fuge** *) nicht nur vielfältige Beyſpiele, ſondern auch die zu ihrer Verfertigung dienenden Regeln finden.

Obgleich viel von dieſer Materie in die Claſſe der Dinge gehört, die **Martialis** difficiles nugas nennt, ſo iſt doch nicht zu leugnen, daß nicht die Kunſt des Canons würklich ein wichtiger Theil der Setzkunſt ſey. Denn

*) Berl. 1753—1754. 4. 2 Th.

1. giebt es Gelegenheiten, wo der Setzer zu dem beſten Ausdruk ſeines Textes würklich canoniſche Nachahmungen nöthig hat. In vielſtimmigen Sachen, Arien, Symfonien, Concerten, beſonders aber in Duetten und Terzetten, kommen dergleichen überall vor, die allerdings nur der Setzer, der ſich in dergleichen, vielen altväteriſch ſcheinenden, Sachen geübt hat, ohne Fehler machen wird.

2. Wenn in verſchiedenen Stimmen feine Nachahmungen, bald freyere, bald gebundenere vorkommen, ſo wird dadurch die wahre Einheit des Geſanges beybehalten. Da hingegen ein ſeltſames Gemiſch entſtehen würde, wenn man jeder Stimme, und bald in jedem Takt, eine andre Geſtalt der Melodie geben wollte. Darin aber iſt nur der recht glüklich, der ſich in dem canoniſchen Satz wol geübt hat.

3. Ueberhaupt aber giebt dieſe Uebung dem Setzer eine Fertigkeit, auf alle mögliche Weiſe eine Harmonie und Melodie zu verwechſeln, und immer rein zu erhalten, welches ihm unfehlbar dazu dienet, ſich aus allen vorkommenden Schwierigkeiten heraus zu helfen.

Alſo würde es der Muſik gewiß nicht zum Vortheil gereichen, wenn dergleichen Uebungen gänzlich abkommen ſollten. Es wäre leicht zu zeigen, daß der unſterbliche Graun ſeine Duette und Terzette in den berliniſchen Opern, welche unter die fürtreflichſten Werke der Muſik, die man jemals geſehen hat, gehören, nicht in dieſer großen Vollkommenheit würde verfertiget haben, wenn ihm die Künſte des canoniſchen Contrapunkts unbekannt geweſen wären. Allein ſeine Zeit damit allein zubringen und ſich ſelbſt bereden, daß allein darin die wahre Kunſt des Componiſten beſtehe, iſt freylich eine Thorheit, die man den Liebhabern des

des muſikaliſchen Satzes benehmen muß.

* *

Practiſcher Beweis, wie aus einem, nach dem wahren Fundamente der Natur-künſteleyen geſetzten Canone perpetuo in Hypo-Diapente quatuor Vocum viel und mancherley, theils an Melodie, theils auch an Harmonie, unterſchiedene Canones perpetui zu machen ſeyn ... von Gottfr. Heinr. Stölzel, Gera 1752. 4. — Das 5te Kap. des Anhanges zum Handbuche bey dem Generalbaß und der Compoſition ... von F. W. Marpurg, Berl. 1761. 4. handelt von der canoniſchen Nachahmung. —

Cantate.

(Dichtkunſt; Muſik.)

Ein kleines für die Muſik gemachtes Gedicht von rührendem Jnhalt, darin in verſchiedenen Versarten Beobachtungen, Betrachtungen, Empfindungen und Leidenſchaften ausgedrukt werden, welche bey Gelegenheit eines wichtigen Gegenſtandes entſtehen. Der Dichter richtet ſeine Aufmerkſamkeit auf eine intereſſante Scene aus der Natur, aus dem menſchlichen Leben, aus der Moral, Politik oder Religion. Aus Betrachtung dieſes Gegenſtandes entſtehen in ihm wichtige Gedanken, ernſthafte oder freudige Empfindungen, die bisweilen in ſtarke Leidenſchaften ausbrechen. Wenn er nun, dem ſich abändernden Zuſtand des Geiſtes und Herzens zufolge, das, was er ſieht, beſchreibt, was er denkt oder empfindet, ausdrukt, den Ausbruch ſeiner Leidenſchaft ſchildert, und für jedes eine beſondre, der Sache angemeſſene Versart wählet, ſo entſtehet dadurch die Cantate. Sie fällt demnach nothwendig in verſchiedene Dichtungsarten. Ein Theil kann erzählend, ein andrer lehrend, ein andrer betrachtend, und ein andrer rührend ſeyn. Daher können in der Cantate Recitative, Cavaten, Arioſo, Ariette, und Arien zugleich vorkommen; und von dieſen verſchiedenen Arten kommen mehr oder weniger vor, je nachdem der Dichter ſich bey einem Gegenſtand mehr oder weniger aufhält. Ein oder zwey Recitative und ein paar Arien müſſen nothwendig dabey vorkommen. Da wir die verſchiedenen Dichtungsarten der beſondern Theile der Cantate in beſondern Artikeln beſchrieben haben, ſo wollen wir hier nur einige allgemeine Anmerkungen über den Gebrauch und die verſchiedenen Geſtalten der Cantate machen.

Der vornehmſte Gebrauch der Cantaten iſt bey dem öffentlichen Gottesdienſt, an feyerlichen Tagen. Der Dichter nimmt die Begebenheit, deren Andenken feyerlich begangen wird, zu ſeinem Gegenſtand. Er muß dabey die Abſicht haben, das Volk auf die wichtigſten Theile ſeines Gegenſtandes aufmerkſam zu machen, daſſelbe auf wichtige Betrachtungen und Lehren zu führen, lebhafte Empfindungen rege zu machen, und überhaupt das ganze Gemüth mit einer heilſamen Leidenſchaft zu erfüllen. Ueberhaupt muß alſo der Dichter den Charakter der geiſtlichen Dichtung wol beobachten, und ſich vornehmlich in Acht nehmen, weder Witz, noch Kunſt, noch irgend etwas zu zeigen, wodurch der Zuhörer von dem Gegenſtand ſeiner Betrachtung auf den Dichter, oder auf Nebenſachen könnte abgeführt werden. Es muß nichts vorkommen, was blos zur Beluſtigung diente, ſondern alles muß auf Erbauung übereinſtimmen.

Da die Cantate keine Handlung iſt, wie das Drama, ſondern eine Betrachtung über einen großen Gegenſtand, ſo muß ſie nicht weitläuftig ſeyn. Denn Weitläuftigkeit über einen einzigen Gegenſtand macht verwirrt, und ſchwächet die Hauptvor-

ſtellung. Der Dichter ſoll nicht alles, was ſich über den Gegenſtand gutes denken oder empfinden läßt, ſondern nur das wichtigſte, das, was den Verſtand und das Herz am ſtärkſten rühret, anbringen. Es giebt Dichter, welche in Cantaten über das Leiden des Heilandes, oder über ſeine Geburt, in die kleinſten Umſtände ſich einlaſſen; jeden, wenn er auch noch ſo wenig auf ſich hat, bemerken machen, Betrachtungen darüber, wie man ſagt, bey den Haaren herbey zu bringen. Dadurch werden ſie froſtig. Es gehört in die Cantate nichts, als was groß und ſtark rührend iſt, und das Einfache muß dabey dem Verwikelten vorgezogen werden.

Einige machen ihre Cantaten dramatiſch; dieſes ſchikt ſich gar nicht; denn die Cantate iſt die Moral einer Handlung, und nicht die Handlung ſelbſt. Es geht wol an, daß zwey oder auch drey Perſonen eingeführt werden, welche abwechſelnd reden oder ſingen; aber dieſes iſt kein Drama. Denn jede von den redenden Perſonen drükt ihre eigene Empfindungen und Betrachtungen aus. Dieſes macht keine Handlung. Wenn aber allegoriſche Perſonen eingeführt werden, ſo wird insgemein die ganze Vorſtellung froſtig. Aus dieſem Grunde rathen wir ſie dem Dichter gänzlich ab.

Auch thun Erzählungen, Beſchreibungen mit Arien, die moraliſche Anmerkungen und Maximen enthalten, keine gute Würkung. Sie ſind der Lebhaftigkeit der Empfindungen entgegen, und geben dem Tonſetzer nicht Gelegenheit genug, ſich kräftig und rührend auszudruken.*) Findet der Dichter nöthig, dem Zuhörer hiſtoriſche Umſtände zu Gemüthe zu führen, ſo kann er es auf eine weit lebhaftere Art, als durch Erzählungen thun. Er kann ihm die Sache lebhaft vor Augen bringen, indem er ſich anſtellt, als ob er die Sachen ſähe und hörte. So hat es Ramler in ſeiner Cantate über das Leiden des Heilandes in dem erſten Recitativ gethan. So hat es Rolli in der ſchönen Cantate von Acis und Galathee gethan, da er im folgenden Recitativ auf das lebhafteſte vorſtellt, was keine Erzählung würde gethan haben.

Mà gorgogliar la placida marina già ſento,
Ecco! già ſorge,
Ecco! già ſopre l' inargentata concha,
Ecco apparir la Diva!
E i zeffiretti alati
La guidan' alla riva.

Es giebt Cantaten, da der Dichter in ſeiner eigenen Perſon ſpricht, die man betrachtende nennen könnte, und andre, da er hiſtoriſche Perſonen ſprechen läßt, damit wir uns deſto lebhafter in ihre Umſtände und Faſſung ſetzen können. Dieſe kann man hiſtoriſche Cantaten nennen. Einen weitläuftigen Unterricht über alles, was der Dichter bey der Cantate zu beobachten hat, um ſie zur Muſik recht bequem zu machen, findet man in Krauſens fürtreflichem Werk von der muſikaliſchen Poeſie.*)

Die Cantate iſt eine von den Dichtungsarten, welche den Alten unbekannt geblieben, wiewol ſie ſchätzbare Vorzüge hat. Die geiſtliche Cantate iſt für den öffentlichen Gottesdienſt ſehr wichtig. Andre von moraliſchem Inhalt, können bey andern feſtlichen Gelegenheiten, oder auch nur blos in Concerten, von ſehr großem Nutzen ſeyn, wenn der Dichter

*) Celles qui ſont en récit et les airs en Maximes, ſont toujours froides et mauvaiſes; le Muſicien doit les rabuter. *Rouſſeau* Dict. de Muſique Article Cantate.

*) Im fünften Hauptſtük.

Dichter und der Tonſetzer jeder das Seinige dabey gethan haben.

Es giebt zweyerley Gattungen der Cantaten: kleinere, für die Cammermuſik, darin weder ein vielſtimmiger Geſang, noch vielſtimmige Begleitung verſchiedener Inſtrumente vorkommt; und größere zur feyerlichen Kirchenmuſik, darin Chöre, Choräle und andre vielſtimmige Geſänge und eine ſtarke Beſetzung von verſchiedenen Inſtrumenten ſtatt hat. Dieſe werden insgemein Oratoria genennt. Bey dieſen hat der Tonſetzer überhaupt in Anſehung des guten Geſchmaks dasjenige zu beobachten, was von der Kirchenmuſik iſt erinnert worden. Die kleinern Cantaten erfodern einen überaus reinen und in allen Stüken vollkommenen Satz, als ſolche Stüke, in denen jeder kleine Fehler anſtößig wird, und bey denen der Mangel der Handlung und der theatraliſchen Vorſtellung durch innerliche Schönheiten muß erſetzt werden.

* *

Daß die Cantate italieniſchen Urſprungs iſt, ſagt ſchon der Nahme, und ihre eigentliche Beſtimmung, als Gedicht, würde es noch mehr ſagen. Sie entwickelte ſich, in dem ſiebzehnten Jahrhundert, aus dem, was die Italiener damahls **Madrigal** nannten; dieſes war ein, aus Erzählung und Empfindung zuſammengeſetztes Gedicht, welches in Muſik geſetzt wurde; da Erzählung eine andre Muſik erfordert, als Empfindung; und in dem Madrigal beyde unter einander gemiſcht, und in gleichen Versarten waren: ſo wurden ſie allmählig von einander getrennt; aus der erſtern entſtand das Recitativ, (nicht bloße, trockene Erzählung, ſondern Erzählung, wie ſie ſeyn muß, wenn ſie unmittelbar in Geſang übergehen ſoll) aus der andern die Arie; und aus dem mehr belebten Theilen des erſtern die Cavate (Geſang, gleichſam aus Erzählung herausgehohlt, herausgezogen, wie es der Nahme, Cavata, ſagt; und daher in der Muſik ohne Wiederhohlung, ohne zweyten Theil) — Im Madrigal redete der Dichter gleichſam nur in eigener Perſon; aber es gab auch einzele Situationen in der Mythologie, in der Vergangenheit, und Gegenwart (öffentliche Begebenheiten, Feyerlichkeiten u. d. m.) welche auf dieſe Art ausführbar waren, und ſo traten zuerſt andere, dann mehrere Perſonen darin auf; nun fühlte man die Nothwendigkeit dieſe mehrere mit einander, auf irgend eine Art, verbinden zu müſſen, und dieſem gemäß, ließ man, was eine einzele darin ſang und recitirte, auf eine andere darin in ſo ferne einwirken, daß nun die Vorſtellungen und Empfindungen dieſer über die zum Grunde liegende Situation, durch die Vorſtellungen und Empfindungen jener in etwas modificirt wurden; man theilte ſie in wirkliche Acte, u. ſ. w. Es kam alſo eine Art von Handlung hinein, die im Grunde keine Handlung iſt, weil die Situation angenommen wird und immer dieſelbe bleibt; weil, was die Eine Perſon ſingt, nicht die Vorſtellungen und Empfindungen der Andern ganz beſtimmt, oder gänzlich umändert. Und Rouſſeau irrt ſich alſo, wenn er, in dem Art. Cantate ſeines Dict. de Muſique ſagt, daß die gegenwärtige Cantate in Italien ein **wirklich dramatiſches Stück** ſey. — Auch exiſtirt ſie, in der vorher erwähnten Geſtalt noch wirklich in Italien (nur die erſtern Arten ſind eingegangen) und zwar, wenn ſie weltlichen Innhaltes iſt, unter dem Titel, Dramma *muſicale* (obgleich auch zuweilen ein wirliches Drama, als die Oper, ſo bezeichnet wird) und ſteht ſie in Beziehung mit Religion, unter dem Titel, Oratorio, oder Azione ſacra, als unter welchem Titel Apoſtolo Zeno dergleichen zu Venedig 1735. 4. drucken laſſen, die aber auch dem eigentlichen Drama ſich noch mehr nähern; und nur in ſo ferne noch nicht ganz frey wirkende, thätige, mithin wirklich handelnde Weſen darſtellen, als alle Perſonen nur von Einer Seite, von der Seite ihres Verhältniſſes zur Religion, ſich zeigen.

Ueber die Art der Aufführung der leztern finden ſich Nachrichten in dem 2ten B. von Wright's Reiſen; und wie man allmählig darauf gekommen, Gegenſtände der Religion ſo zu behandeln, und dergleichen Dramen in der Kirche aufzuführen, darüber beſinne ich mich, in dem Werke des Meneſtrier, einige wahrſcheinliche Muthmaßungen geleſen zu haben. Apoſtolo Zeno (in ſeinen Anmerk. zu des Fontanini Bibl. della Eloq. Ital. I. 489. Ven. 1753. 4.) hält den Gebrauch, Stücke dieſer Art in Kirchen aufzuführen, für eine Fortſezung und Verbeſſerung des ehmahligen Gebrauches, ſogenannte Myſterien darzuſtellen, ſo wie das Oratorio für eine verbeſſerte Myſterie. Solche Werke überhaupt haben bey den Italienern geſchrieben: Chiabrera — Tonſarelli — Fulvio Teſti — Car. Mar. Maggi — Franc. Lemene — Giral. Gigli — Aleſſ. Marcello — Bern. Bucci — Apoſtolo Zeno — Metaſtaſio — Paolo Rolli — Malateſta Strinati — (das erſte Oratorium in 3 Acten) Giul. Ceſ. Graziani (das erſte Oratorium den H. Georg in 5 Acten) Matth. Damiani u. a. m. — Bey den andern Völkern Europens, die einzigen Franzoſen ausgenommen, iſt, meines Wiſſens, die Geſchichte der Cantate (welche ich lieber hier, als bey dem Art. **Oratorium** beybringen wollte, weil ſich ſolche Dinge nicht gut trennen, und in Artikel zerſchneiden laſſen) eben ſo; nur finden kleine Unterſchiede ſtatt, welche aber anzugeben, mir der Raum nicht geſtattet. Die **Franzoſen** haben keine, als Cantaten der erſtern Art; und die beſten darunter ſind von Jean B. Rouſſeau — Louis Fuzelier — Ch. Frc. Panard — Bey den **Engländern** haben eigentliche Cantaten geſchrieben J. Heyden und H. Pope; und Oratorien, der lezt erwähnte Dichter mit Arbuthnot zuſammen, Eſther, welche im Jahr 1720, wahrſcheinlicher Weiſe vom D. Pebuſch in Muſik geſezt, in der Kapelle des Herzogs von Chandos, aufgeführt, und von Händel, nach damit von D. Humphry vorgenommener Veränderung, von neuem geſezt, und im Jahr 1732 auf das öffentliche Theater gebracht wurde. Aehnliche Stücke, deren Verfaſſer ich aber nicht kenne, ſind, Athalia, Deborah, Judith, Klagelied Davids über Saul und Jonathan u. a. m. — Bey uns Deutſchen haben deren geſchrieben: Ramler — Gerſtenberg — Schiebeler — Niemeyer — Jacobi, u. a. m. — **Muſiken** zu Cantaten haben, unter mehrern, geliefert: Maur. Cazzati (gab zu Bologna 1659 eine ganze Samlung heraus) — Bonif. Graziani — Giac. Ant. Perti — Giac. Predieri — Franc. Gasparini — Aleſſ. Scarlatti — Ant. Lotti — Marcello — Giov. Buononcino — Pergoleſe — Aleſſ. Stradella — Carl. Ceſarini — Fil. Amadei — Pollaroli — Ziani — Aleſſ. Guidi — Ant. Brucini — Bened. Micheli — Clerembault — Händel — Graun — Fleiſcher — Hiller — Telemann — Krauſe — C. P. E. Bach — Rolle — u. a. m. — —

Von der Cantate handelt, unter andern, Hr. Eberhard in ſ. Theorie der ſch. Wiſſ. S. 268. — Hr. Eſchenburg in ſ. Entwurf einer Theorie und Litteratur der ſch. Wiſſ. S. 154. — Gottſched in ſ. Dichtk. — Hiſtoriſche Nachrichten finden ſich in des Creſcimbeni iſtoria della volgar Poeſia I. S. 296 und 312 der Ausg. von 1731. — und in des Quadrio ſtoria e ragione d'ogni poeſia, Vol. II. Lib. 2. S. 333. —

Capelle.

(Baukunſt.)

Iſt ein kleines geiſtliches Gebäude, das zum Privatgottesdienſt erbauet iſt. Es giebt freyſtehende Capellen, die nichts anders, als kleine Kirchen ſind; in Häuſern oder Palläſten ſolcher Perſonen gebauete, die das Vorrecht eines Privatgottesdienſts haben; noch andere Capellen ſind beſondere, an den Abſeiten großer Kirchen angebauete, und mit einem Altar verſehene Abtheilungen, darin bey beſondern Gelegenheiten Privatmeſſen geleſen werden. In großen Haupt-

Hauptkirchen findet man bisweilen verſchiedene ſolche Capellen zugleich angebracht.

Capelle.

(Muſik.)

Aus der eigentlichen vorher erklärten Bedeutung dieſes Worts, iſt die uneigentliche entſtanden, nach welcher man die Geſellſchaften der Tonkünſtler, die von Großen gehalten werden, um in ihren Capellen die Kirchenmuſik zu machen, Capellen nennt. Man giebt ſo gar dieſen Namen auch ſolchen Geſellſchaften, die nur zur Schaubühne oder zur Cammermuſik beſtellt ſind. Der Vorſteher oder das vornehmſte Glied einer ſolchen Geſellſchaft wird der Capellmeiſter genennt. Seine Verrichtung iſt, alles, was aufgeführt werden ſoll, herbey zu ſchaffen, es ſey, daß er die Sachen ſelbſt componirt, oder anderswoher genommen habe; ferner liegt ihm ob, die ganze Ausführung der Muſik zu dirigiren; daher er insgemein die Orgel oder das Hauptclavier dabey ſpielt. Alſo muß er, wenn er ſeinem Amte Genüge thun ſoll, ein ſtarker Componiſte ſeyn und alle Theile der Muſik dergeſtalt inne haben, daß er jedem einzeln Glied der Capelle, er ſey Sänger oder Spieler, Vorſchriften und Unterricht zu vollkommner Ausführung des Ganzen zu geben im Stande ſey. Matheſon hat in ſeinem vollkommenen Capellmeiſter,*) einem zwar ſchlecht und etwas pöbelhaft geſchriebenen, aber ſehr viel Gutes enthaltenden Werk, alle Eigenſchaften eines guten Capellmeiſters, gründlich angegeben, die, des ſchlechten Vortrags, und der verſchiedentlich eingeſtreuten unnützen Anmerkungen ungeachtet, jedem, der ein ſolcher zu ſeyn glaubt, zu ernſtlicher Ueberlegung zu empfehlen ſind.

*) Hamburg 1739. Fol.

Zu einer guten Capelle gehören Sänger von allen Arten der Stimmen, ſowol Soloſänger, als andre zu Beſetzung der vielſtimmigen Sachen, und eine hinlängliche Anzahl guter Spieler für alle gewöhnliche Inſtrumente. Mithin wird eine gut beſetzte Capelle aus nicht viel weniger, als hundert Perſonen beſtehen können.

Wer die beſondre Einrichtung einer Capelle näher zu wiſſen verlangt, kann in Herrn Marpurgs hiſtoriſch-critiſchen Beyträgen zur Aufnahme der Muſik, die Liſten verſchiedener Capellen, beſonders die von der Salzburgiſchen, im 3ten Stük des III Bandes nachſehen.

* *

Zur Geſchichte der in den Capellen, in Italien, getroffenen Einrichtungen, ſo wie gute Anweiſungen dazu, enthalten die: Oſſervazioni per ben regolare il Coro dei Cantori della Capella Pontifica, tanto nella funzione ordinarie, che ſtraordinarie, da And. Ad. da Bolſena, Rom. 1711. 4. —

Carricatur.

(Zeichnende Künſte.)

Eine Zeichnung, darin das Beſondre in der Bildung, die einzele Perſonen charakteriſirt, übertrieben und ins Poſſirliche übergetragen worden. Dieſe urſprüngliche Bedeutung des Worts iſt hernach auch auf jede übertriebene Vorſtellung des Poſſirlichen ausgedehnt worden. So ſagt man von einem übertriebenen comiſchen Charakter im Luſtſpiel, es ſey eine Carricatur. In dem Artikel poſſirlich haben wir überhaupt unſre Meinungen von dieſen Vorſtellungen geäußert. Hier merken wir insbeſondre von den Carricaturen der zeichnenden Künſte an, daß ſie dieſe äſthetiſche Eigenſchaft haben, durch das Beſondere, Unerwartete und Lebhafte,

das ſie an ſich haben, ſtarke und daurende Eindrüke in der Phantaſie zurüke zu laſſen. Sie ſind demnach nicht, wie einige zu ſtrenge Kunſtrichter wollen, gänzlich zu verwerfen. Denn bey Gelegenheiten, wo das Lächerliche erfodert wird, kann eine gute Carricatur ſehr dienlich ſeyn. Homers Beſchreibung des Therſites und verſchiedene Züge in der Odyſſee von den Freyern der Penelope gränzen ſehr nahe daran.

Wir wollen alſo den zeichnenden Künſtlern die Carricaturen, als Uebungen, gerne erlauben. Vermuthlich hat ſich der ſonſt ernſthafte Leonhard von Vinci in dieſer Abſicht damit abgegeben. In der Ambroſianiſchen Bibliothek zu Meiland ſind, unter viel andern Handzeichnungen dieſes großen Mannes, auch ſchöne Carricaturen von ihm zu ſehen. Einige davon hat der Herr Graf von Caylus ſtechen laſſen. Und man weiß, daß auch Hannibal Carrache ſich damit beſchäftiget hat, ob er gleich ſonſt unter die erſten gehört, die in dem großen und ernſthaften Geſchmak gearbeitet haben. Unter den Neuern hat Ghezzi es in einzeln Figuren und Bildniſſen, an denen man die Perſonen genau kennt, und in ganzen Vorſtellungen Hogarth, allen andern zuvorgethan. Die Kupfer, welche letzterer zu dem Hudibras gemacht hat, ſind Meiſterſtüke, die den geiſtreichen Vorſtellungen des Dichters noch mehr Leben mittheilen, und zugleich beweiſen, wie dieſe Art der Arbeit mit Nutzen könne angewendet werden.

* *

Zur Beſtimmung des Begriffes von Carricatur überhaupt, und des Unterſchiedes derſelben in den redenden und bildenden Künſten, kann die Anm. 4. des 75 §. S. 106. von Hrn. Eberhards Theorie der ſchönen Wiſſenſch. etwas beytragen. — Wie weit man in der Carricatur gehen könne, davon handelt de Piles, in dem Cours de Peinture S. 29 u. f. Amſterd. Ausg. von 1767. — Von den Gaben und Werken des Hrn. Hogarth und den Carricaturen überhaupt . . . handelt die 57 Betr. S. 814. in dem Werke des Hrn. v. Hagedorn; — zu welcher ich hinzu ſetze, daß, in einem großen, und dem beſſern Theile der Hogarthſchen Werke, die Carricatur mehr in Uebertreibung der ihnen zum Grunde liegenden Idee, als der eigentlichen Figuren beſteht. — — Zur Geſchichte der Carricatur kann vielleicht etwas beytragen: Chr. Henr. Bergeri Commentatio de perſonis, vulgo Larvis ſ. Maſcheris, Frcft. 1723. 4. mit Kupf. — — Carricaturen ſind gemahlt und gezeichnet worden von: Pet. Quaſt (in Kupfer geſtochen, 26 Bl. 1638 u. 1652. 4. er lebte um das Jahr 1630) — Giov. Bat. Brazze (1635) — Bac. Bianchi (†1656) — Salomon von Danzig (1695) — Fauſt. Bocchi (1700) — Pet. Franc. Mola (1700) — Pietro Leone Ghezzi (†1755. Raccolta di XXIV Caricature diſegnate colla penna del celebre Cav. P. L. Ghezzi, conſervate nel Gabinetto di S. M. il Rè di Polonia, Dresda 1750. fol. Potsd. 1766. f. von Math. Oeſterreich) — Th. Patſch (†1760) — Will. Hogarth (†1764. S. Biogr. Anecd. of Will. Hogarth, Lond. 1782 und 1784. 8. deutſch, Leipz. 1783. 8.) — Jacq. Sailly (Recueil de Caricatures deſſinées par Jean Saly et gravées par A. L. de la Live, Par. f.) — Inigo Collet — Paul Collet. — — Die, von Hrn. S. erwähnten, von dem G. Caylus geätzten und herausgegebenen Carricaturen des Leon. da Vinci erſchienen, unter dem Titel: Recueil de têtes de caractères et de charges (30 Bl.) . . . avec une lettre . . . au ſujet de ces deſſeins, par Mr. (P. J.) Mariette, Par. 1750. 4. nachgeſtochen von J. A. P. Augsb. fol. — Auch hat Hollar, wenn ich mich nicht irre, ſechs Blätter nach ſolchen, von L. da Vinci gezeichneten Köpfen, in Kupfer geätzt. — —

Carton.

(Mahlerkunſt.)

Eine Zeichnung auf ſtarkes Papier. Man giebt dieſen Namen beſonders den Zeichnungen, welche ſowol für die Mahlerey auf friſchen Kalk (in Freſco) als für die Tapetenwürker gemacht werden. Im erſten Fall wird die Zeichnung an die Mauer gelegt, damit die Umriſſe darnach können gemacht werden. *) In dem andern Fall werden die Cartone hinter oder unter den Einſchlag der Tapete gelegt, damit alles nach der Zeichnung derſelben könne verfertiget werden, deßwegen auch dieſe Cartone mit Farben ausgeführt ſeyn müſſen. In England werden noch einige Originalcartone aufbehalten, welche Raphael für Tapeten gemacht hat. Dieſe berühmte Stüke, welche ſieben Geſchichten aus dem N. Teſt. vorſtellen, ſind von dem König Carl I. gekauft, und nachher in dem Pallaſt von Hamptoncourt aufbewahrt worden, wo ſie noch zu ſehen ſind. Sie gehören unter die vollkommenſten Arbeiten des Raphaels, folglich unter die vollkommenſten Werke der Mahlerkunſt. Eine umſtändliche hiſtoriſche und critiſche Beſchreibung derſelben giebt Richardſon. Dorigny hat ſie nach den Originalen gezeichnet und geſtochen. Von dieſen Stüken ſind auch verſchiedene Nachſtiche gemacht worden.

Cartuſche.

(Zeichnende Künſte.)

Eine gemahlte oder geſchnitzte Zierrath, welche einen anhefteten Wapenſchild vorſtellt, darin ein Wapen, oder ein Sinnbild, oder eine Schrift kann geſezt werden. Vermuthlich ſind ſie zuerſt in der Baukunſt aufgekommen, da man über Thüren, oder an den Giebeln der Häuſer, ſolche Schilde mit dem Wapen des Eigenthümers hingeſetzt hat. Von da hat ſich ihr Gebrauch weiter erſtreckt, ſo daß man ſie jetzo an ſehr verſchiedenen Oertern über Thüren, Fenſtern, an den Stürzen der Camine, und an allen Arten der Einfaſſungen ingleichen überall, wo Aufſchriften ſollen oder könnten geſetzt werden, anbringt. Ihre Form hat nichts beſtimmtes. Die Künſtler ſchweifen in keiner Sache mehr aus als in dieſer Zierrath, wo ſie ihrer Phantaſie vollen Lauf laſſen. Ihr Gebrauch wird ſehr übertrieben; denn unwiſſende Verzierer und Bildhauer bringen ſie überall an, um nur nichts unverziert zu laſſen. In ihrer Form ſind ſie ſo ausſchweifend, daß man oft nicht errathen kann, was es ſeyn ſoll; viele halten es vor eine Schönheit der Cartuſche Flügel anzuhängen, daß es ſcheinen ſoll, als wenn ſie davon fliegen wolle. So weit kommt man in der Ausſchweifung, wenn man einmal von dem wahren Gebrauch und den Abſichten der Verzierungen abgewichen iſt.

*) S. Kalkmahlerey.

✱ ✱

Entwürfe zu Cartuſchen ſind, unter mehrern, geliefert, von Joh. Chriſtoph Weigel, unter dem Titel: Etliche curieuſe neu inventirte Schild, 21 Bl. — Von Ungenannten: Abbildungen von neu inventirten Schildern, für unterſchiedliche Künſtler, 1765. f. 2 Bände. — Neu inventirte Cartouches für allerley Künſtler, Nürnb. 1765. fol. — S. übrigens den Art. Verzierung.

Caryatiden.

(Baukunſt.)

Sind in der Baukunſt Säulen oder Stützen nach der Geſtalt weiblicher Figuren ausgehauen, denen man eigentlich den Namen der Bildſäulen geben ſollte, weil ſie zugleich Bilder und Säulen ſind. Sie ſind bey folgender

gender Gelegenheit in die Baukunſt eingeführt worden. Weil die Stadt Carya in dem Peloponneſus ſich zu den Perſern geſchlagen, da dieſe gekommen Griechenland zu erobern, ſo wurde nach der Niederlage der Perſer dieſe abtrünnige Stadt von den Griechen angenommen; alle Männer wurden umgebracht, und das weibliche Geſchlecht in die Sclaverey veurtheilt. Das Andenken dieſer Sache wollten die griechiſchen Baumeiſter dadurch verewigen, daß ſie Bildſäulen in der Tracht der caryatiſchen Frauen in den Gebäuden anbrachten, und ſie als Sclaven vorſtellten, welche die ſchwereſten Laſten tragen müſſen. Sie werden zu Unterſtützung hervorſtehender Theile, (dergleichen die Balkone oder die Chöre in Muſik- und Tanzſälen, erhabenen Gallerien — ſind) oder auch wol der Gebälke gebraucht. Insgemein werden ſie ohne Aerme, mit einem beſondern Putz von geflochtenen Haaren, mit langem dicht an dem Leib anliegenden Gewand vorgeſtellt. Einige Baumeiſter ſetzen ſie auf ordentliche Säulenfüße, und legen doriſche Capitäle darauf. Das Unnatürliche dieſer Bildſäulen wird oft durch die Schönheit der Figuren erträglich gemacht, und nur die edle Liebe zur Freyheit, welche die Griechen belebt hat, kann die Art von Wuth entſchuldigen, welche dieſe Zierrathen eingeführt hat. Eine Nachahmung der Caryatiden ſind die Perſer, eine andre Art Bildſäulen.

* *

Abbildungen von Caryatiden, von Joh. Fred. Brieß verfertigt, hat, in Kupfer geſtochen, herausgegeben Ger. von Jode unter dem Titel: Caryatidum, Termas vocant, ſive Atlantidum multiformium ad quemlibet Architecturae ordinem, accommodatar. Cent. I. 16 Bl. — —

Charakter.

(Schöne Künſte.)

Das Eigenthümliche oder Unterſcheidende in einer Sache, wodurch ſie ſich von andern ihrer Art auszeichnet.

Die ſchönen Künſte, welche Gegenſtände aus der ſichtbaren und unſichtbaren Natur zur Betrachtung darſtellen, müſſen jeden ſo bezeichnen, daß die Gattung, zu der er gehört, oder auch das beſondre, wodurch er von jedem andern ſeiner Art unterſchieden wird, kann erkennt werden. Demnach iſt die genaue Bemerkung des Charakteriſtiſchen, ein Haupttheil der Kunſt. Der Mahler muß jedem Gegenſtand in allem, was an ihm ſichtbar iſt, den Charakter ſeiner Gattung, oder auch, (wie in Portraiten) den einzeln Charakter, wodurch er ſich von allen Dingen ſeiner Art auszeichnet, zu geben wiſſen, und ſo muß jeder andre Künſtler die Charaktere der Dinge bezeichnen können.

Es gehöret demnach vorzüglich zu dem Genie des Künſtlers, daß er in Gegenſtänden der Sinnen und der Einbildungskraft, das Charakteriſtiſche bemerke. Dazu aber wird ein überaus ſcharfer Beobachtungsgeiſt erfodert, den man, für ſichtbare Dinge beſonders, ein ſcharfes mahleriſches Auge nennt. Wie der Mahler, ſobald er einen Gegenſtand recht in das Auge gefaßt hat, ſogleich die weſentlichen Züge deſſelben durch die Zeichnung darſtellen kann, ſo muß jeder Künſtler in ſeiner Art das Unterſcheidende der Sachen ſchnell faſſen und ausdruken können. Und in dieſer Fähigkeit ſcheinet die Anlage des Genies für die ſchönen Künſte zu beſtehen; ſo daß vielleicht aus der Fähigkeit, die Charaktere der Dinge zu bemerken, der richtigſte Schluß auf des Künſtlers Genie könnte gemacht werden.

Unter den mannigfaltigen Gegenſtänden, welche die ſchönen Künſte uns vor Augen legen, ſind die Charaktere denkender Weſen ohne Zweifel die wichtigſten; folglich iſt der Ausdruk, oder die Abbildung ſittlicher Charaktere das wichtigſte Geſchäfft der Kunſt, und beſonders die vorzüglichſte Gabe der Dichter. In den wichtigſten Dichtungsarten, der Epopee und dem Drama, ſind die Charaktere der handelnden Perſonen die Hauptſache. Wenn ſie richtig gezeichnet und wol ausgedrukt ſind, ſo laſſen ſie uns in das Innere der Menſchen hineinſchauen, und verſtatten uns, jede Würkung der äuſſern Gegenſtände auf ſie, vorher zu ſehen, die daher entſtehenden Empfindungen, die Entſchließungen, jede Triebfeder, woraus die Handlungen entſpringen, genau zu erkennen. Sie ſind eigentliche Abbildungen der Seelen, die wahren Gegenſtände, davon die gemahlten Portraite nur die Schattenbilder ſind. Der Dichter der die Gabe hat, die ſittlichen Charaktere richtig und lebhaft zu zeichnen, lehret uns die Menſchen recht kennen, und führet uns dadurch auch zu der Kenntniß unſer ſelbſt. Aber noch wichtiger iſt die Würkung, welche wolgezeichnete Charaktere auf unſre Seelenkräfte haben. Denn, wie wir uns mit den Traurigen betrüben, ſo geſchieht eine ſolche Zueignung aller andern Empfindungen, wenn ſie lebhaft geſchildert ſind.*) Jede lebhafte Vorſtellung von dem Gemüthszuſtand andrer Menſchen läßt uns das, was in ihnen vorgeht, eben ſo fühlen, als wenn es in uns ſelbſt vorgienge; dadurch werden die Gedanken und Empfindungen andrer Menſchen einigermaßen Modificationen unſrer Seele; wir werden heftig mit dem Achilles, vorſichtig mit dem Ulyſſes, und unerſchroken mit dem Hektor.

*) S. Theilnehmung.

Alſo können die Dichter durch die Charaktere der Perſonen, mit ungemeiner Kraft auf die Gemüther würken. Diejenigen, die wir für gut halten, haben den ſtärkſten Reiz auf uns; wir nehmen alle Kräfte zuſammen, um eben ſo zu empfinden, wie die Perſonen, für deren Charakter wir eingenommen ſind. Diejenigen, die uns mißfallen, erweken den lebhaften Abſcheu, weil eben dadurch, daß wir gleichſam gezwungen werden, die Empfindungen derſelben auch in uns zu fühlen, der innere Streit in dem Gemüthe entſteht.

Die vornehmſte Sorge des epiſchen und dramatiſchen Dichters, muß alſo auf die Charaktere der Perſonen gerichtet ſeyn. Deßwegen können nur große Kenner der Menſchen ſich an dieſe Gattungen wagen. Der epiſche Dichter hat wegen der Menge und Verſchiedenheit der Begebenheiten, Vorfälle und Perſonen, die ſeine weitläuftige Handlung ihm an die Hand giebt, Gelegenheit, die perſönlichen Charaktere ſeiner Hauptperſonen ganz zu entwikeln; der dramatiſche Dichter hingegen, deſſen Handlung nur auf einen ſehr beſtimmten Gegenſtand eingeſchränkt iſt, hat vornehmlich einzele Züge in den Charakteren der Menſchen, Tugenden, Laſter, Leidenſchaften zu ſchildern: denn es iſt ſelten möglich, in einer ſo kurzen Zeit, als die iſt, auf welche die Handlung des Drama eingeſchränkt wird, und bey einer einzigen Gelegenheit, den ganzen Charakter des Menſchen kennen zu lernen.

Es giebt Menſchen, die in ihren Handlungen, und in ihrer Art zu denken, gar keinen beſtimmten Charakter zeigen, die einigermaßen den Windfahnen gleichen, die für jede Wendung und Stellung gleichgültig ſind, und ſich alſo nach allen Gegenden gleich herumtreiben laſſen. Es ſcheinet, als wenn es ſolchen Menſchen

ſchen an eigener innerlichen Kraft fehlte, aus welcher ihre Gedanken, Entſchließungen und Handlungen entſtehen. Sie warten ganz gleichgültig auf das, was geſchieht, empfangen davon augenblikliche Eindrüke, die ſich ſogleich wieder auslöſchen, wenn die Urſache derſelben zu würken aufhört. Mechaniſche Weſen von dieſer Art ſind für den Dichter unbrauchbar; er ſucht diejenigen Menſchen aus, in deren Art zu denken, zu empfinden, zu handeln, ſich etwas merkwürdiges findet; ſolche, in denen herrſchende Triebe, und ein eigenthümlicher ſich auszeichnender Schwung des Geiſtes oder des Herzens iſt, welche Beſtandtheile des Charakters ſich bey jeder Gelegenheit auf eine ihnen eigene Art äußern.

Menſchen von ſolchen Charakteren in mancherley Umſtände und Verbindungen geſetzt, ſind die Seele derjenigen Werke der Kunſt, die Handlungen zum Grund haben, beſonders des epiſchen Gedichts. Dadurch kann eine ſehr einfache Handlung intereſſant werden, und einen Reiz bekommen, den bey dem Mangel guter Charaktere keine Verwiklung, auch keine Mannigfaltigkeit der Begebenheiten und Vorfälle erſetzen kann. Die Wahrheit dieſer Anmerkung recht zu fühlen, darf man nur die meiſten Trauerſpiele der Griechen betrachten, die größtentheils bey einer ſehr großen Einfalt des Plans durch die Charaktere höchſt intereſſant ſind. Die ganze Fabel des Prometheus vom Aeſchylus, kann in wenig Worten ausgedrukt werden, und dennoch iſt dieſes Trauerſpiel höchſt intereſſant. Unter den Werken der Neuern geben die empfindſamen Reiſen des Sterne den deutlichſten Beweis, wie die gemeineſten und alltäglichſten Begebenheiten, durch die Charaktere der Perſonen, im höchſten Grad intereſſant werden. Wer für Kinder und für ſchwache Köpfe ſchreibt, der mag immer ſein Werk durch tauſend ſeltſame Begebenheiten und Abentheuer unterhaltend zu machen ſuchen; aber für Männer müſſen die Charaktere den vorzüglichſten Theil des Werks ausmachen. Dieſes ſey auch dem Hiſtorienmahler geſagt. Will er nicht blos dem Pöbel gefallen, ſo ſuche er den Werth ſeines Werks nicht in der Weitläuftigkeit ſeiner Erfindung, nicht in der Menge ſeiner Figuren und Gruppen, ſondern in der Stärke und Mannigfaltigkeit der Charaktere. Wem es nicht gegeben iſt, die Menſchen zu ergründen, eines jeden beſonderes Genie, Temperament, ſeine Gemüthskräfte (in dem, was ſie Eigenthümliches haben) genau zu beobachten, auch die beſondere Schattirung derſelben, die von der Erziehung, von den Sitten, der Zeit und andern beſondern Umſtänden herkommen, darin zu unterſcheiden; dem fehlet die vornehmſte Eigenſchaft eines epiſchen und dramatiſchen Dichters. Deſſen Hauptwerk bleibt allemal die Darſtellung der Charaktere: hat er ſich dieſer verſichert, ſo iſt bald jede Begebenheit gut genug, und jede Lage der Sachen bequem ſie zu entwikeln; wenigſtens iſt eine mittelmäßige Einbildungskraft hinreichend, ein Gewebe der Fabel zu erdenken, das zu intereſſanten Aeußerungen der Charaktere Gelegenheit giebt.

Jeder Charakter, der wolbeſtimmt und pſychologiſch gut, das iſt, wahr und in der Natur vorhanden iſt, dabey ſich von dem alltäglichen auszeichnet, kann von dem Dichter mit Nutzen gebraucht werden. Nur vor willkührlichen, blos aus der Phantaſie zuſammengeſetzten Charakteren, muß er ſich hüten; weil ſie nie intereſſant ſind. Wer ſeinen Perſonen gute oder ſchlechte, hohe oder niedrige Geſinnungen beylegt, ſo wie es ihm bey den vorfallenden Gelegenheiten

heiten einfällt, der hat darum keinen Charakter gezeichnet. Wer den Charakter eines Menſchen vollkommen kennte, müßte daraus deſſen Empfindung, Handlungen und ganzes Betragen, in jedem beſtimmt gegebenen Fall vorherſehen können; denn die Beſtandtheile des Charakters, wenn man ſich ſo ausdrüken kann, enthalten die Gründe jeder Handlung oder jeder Aeußerung der Gemüthskräfte. Alle würkſamen Triebe der Seele zuſammen genommen, jeder in einem gewiſſen Maaße, jeder durch das Temperament des Menſchen, durch ſeine Erziehung, durch ſeine Kenntniß, durch die Sitten ſeines Standes und der Zeiten modificirt, machen den Charakter des Menſchen aus, aus welchem ſeine Art zu empfinden und zu handeln beſtimmt kann erkennt werden. Läßt man die Perſonen Geſinnungen, Reden oder Handlungen äußern, deren Entſtehung aus ihrem Charakter ſich nicht begreifen läßt; oder ſolche, aus denen, wenn der Charakter noch nicht bekannt iſt, die Grundtriebe oder die würklich vorhandenen Urſachen, aus denen ſie entſtanden ſind, ſich nicht erkennen laſſen, ſo haben die Perſonen keinen würklichen Charakter; ihre Handlungen ſind etwas von ungefähr entſtandenes. Es hat mit den Gemüthskräften eben die Bewandniß, wie mit den Kräften der körperlichen Welt, daß Würkung und Urſache in dem genaueſten Verhältniß der Gleichheit ſind. Ein Menſch, der es allezeit mit einer Menge andrer Menſchen aufnähme, und ganze Heere in die Flucht ſchlagen würde, könnte uns niemals, als ein höchſt tapferer Menſch vorgeſtellt werden; er wäre ein Unding, etwas, das nur in der Phantaſie des Dichters entſtanden iſt. Und wenn man uns in einem Roman einen Menſchen abbildete, der überall, wo er hinkommt, königliche Geſchenke austheilet, der ganze Familien reich machet, ſo würde uns dieſes gar wenig rühren, da wir die Quelle nicht erkennen, aus welcher aller dieſer Reichthum fließet. So wie würkliche Wunderwerke am wenigſten wunderbar ſind, weil wir von den Kräften, wodurch ſie bewürkt werden, gar nichts erkennen, ſo iſt es auch mit jeder Aeußerung menſchlicher Kräfte, ſie ſeyen auf das Gute oder Böſe gerichtet, deren Grund und Quelle wir nirgend entdeken können.

Es iſt alſo eine ſehr weſentliche Sache, daß man ſich in dem, was handelnden Perſonen zugeſchrieben wird, vor dem willkürlichen, romanhaften und abentheuerlichen in acht nehme; denn dieſe Sachen ſind in keinem Charakter gegründet. Wie der Mahler ſich lediglich an die Natur halten, und z. E. jedem Baume, nicht nur die Art der Blühte oder Frucht zueignen muß, die ihm natürlich iſt, ſondern ſie auch nur an denjenigen Arten der Zweige, an denen ſie würklich wachſen, nicht aber an willkührlichen Stellen, anbringen darf; ſo muß es auch der Dichter mit jeder Aeußerung des Gemüths halten, die eben ſo natürliche Würkungen des Charakters ſind, als Blühten und Früchte Würkungen der beſondern Natur eines Baumes.

Ueberdem müſſen alle Geſinnungen, Reden und Handlungen, die den Perſonen zugeſchrieben werden, nicht nur allgemein wahr ſeyn, ſondern nach allen, den Perſonen eigenen Modificationen, genau abgemeſſen werden; denn niemand hat blos den allgemeinen Charakter ſeiner Art. Der Dichter muß nicht nach Art derer, die ehemals die Ritterbücher geſchrieben haben, arbeiten, wo alle Ritter gleich tapfer ſind, ſondern ſo wie Homer, bey welchem die Tapferkeit des Achilles eine andre Tapferkeit iſt, als die, die man am Hektor,

tor, oder am Ajax, oder am Diomedes ſieht. Wie man den Löwen aus einer Klaue erkennt, ſo muß man aus jeder beſondern Rede einer Perſon ihren Charakter erkennen, weil in der That jedes, was ihr eigen iſt, etwas zu gänzlicher Beſtimmung derſelben beygetragen hat.

Jeder Charakter aber wird durch dreyerley Gattungen würkender Urſachen beſtimmt. Durch das, was der Nation und dem Zeitalter, darin man lebt, eigen iſt; durch den Stand, die Lebensart und das Alter; und endlich durch das beſondre perſönliche jedes Menſchen, nämlich ſein Genie, ſein Temperament, und alles übrige, was ihn zu einer beſondern Perſon macht. Mithin muß jede Aeußerung des Charakters mit allen den würkenden Urſachen auf denſelben genau übereinkommen. Wer alſo Perſonen aus einem entfernten Zeitalter, aus einer ganz fremden Nation, zu behandeln hat, dem wird es nothwendig ſehr viel ſchwerer eines jeden Charakter zu treffen. Oßian mahlte Perſonen ſeiner Zeit, ſeiner Nation, ſeines Standes und zum Theil ſeiner eigenen Familie, und fand alſo in der genauen Bezeichnung derſelben die wenigſten Schwierigkeiten. Auch Homer hat ſeine Perſonen von einem nicht ſehr entfernten Zeitalter, und aus einer ihm nicht fremden Nation genommen. In der Aeneis iſt es ſchon ſtark zu merken, daß der Dichter ſich nicht ganz in die Zeiten, Sitten und den Stand ſeiner Perſonen hat ſetzen können. Kein Dichter hat darin mehr Behutſamkeit nöthig gehabt, als der Dichter des Noah, da er ſeine Handlungen aus dem entfernteſten Zeitalter und den fremdeſten Sitten genommen hat. Dennoch iſt er in ſeinen Charakteren ſehr glüklich, und auch da, wo er mit gutem Vorbedacht Begebenheiten der ſpätern Welt in jene entfernte Zeiten hinaufgeſetzt,*) hat er ihnen den Anſtrich jenes entfernten Weltalters zu geben gewußt. Mit bewundrungswürdiger Geſchiklichkeit hat ſich Klopſtok ganz in die Sitten und Sinnesart der Zeiten ſetzen können, in welche ſeine Handlung fällt.

In großen epiſchen Handlungen, wo viel merkwürdige Perſonen vorkommen, muß auch eine große Mannigfaltigkeit der Charaktere erſcheinen. Dieſe muß aber nicht blos in derjenigen Verſchiedenheit geſucht werden, die in dem weſentlichen Charakter liegt, wie etwa beym Homer die Charaktere des Achilles, des Neſtors und des Ulyſſes ſind, da keiner einen Zug mit dem andern gemein hat; ſondern auch einerley weſentliches muß durch Genie, durch Temperament, durch Alter und andre zufällige Beſtimmungen, in den verſchiedenen Perſonen eine angenehme Mannigfaltigkeit erhalten.

Von denen, die durch die Hauptzüge ſich unterſcheiden, kann man einen ſehr guten Gebrauch machen, wenn man entgegengeſetzte Charaktere bey einerley Vorfällen neben einander ſtellt, damit ſie einen Gegenſatz oder Contraſt ausmachen; denn dadurch werden ſie deſto lebhafter bezeichnet. Wenn ein Mann von geradem, offenherzigen und freyen Weſen, neben einem zurükhaltenden, ein verwegener und hitziger, neben einem vorſichtigen und bedächtigen Mann erſcheinet, ſo werden unſtreitig alle Aeußerungen des einen, durch das, was man von dem andern ſieht, beſſer bemerkt werden.

Eine beſonders gute Würkung kann dadurch erhalten werden, daß unter den handelnden Perſonen ſolche ſind, die unſer Urtheil über das Betragen der Hauptperſonen unterſtützen, oder lenken. Dieſes geſchieht z. B.

*) S. Wielands Abhandlung über den Noah S. 15.

z. B. wenn bey einer ganz wichtigen Lage der Sachen, wo die handelnden Perſonen alle in Leidenſchaften gerathen, auch ſolche eingeführt werden, die bey etwas kaltem Geblüte bleiben, und alles, was vorgeht, mit großer Richtigkeit und ſcharfer Beurtheilungskraft einſehen. Denn niemal würken ſtarke und recht entſcheidende Urtheile der Vernunft mehr auf uns, als wenn wir ſie neben hitziger Bewundrung oder lebhafter Verabſcheuung ſehen. Wenn wir in Shakeſpears Richard jedermann in der heftigſten Verabſcheuung der wüthenden Bosheit dieſes Tyrannen ſehen, ſo fehlet es an einem gelaſſenen Menſchen, der durch nachdrükliche Aeußerungen überlegter Urtheile, den Empfindungen der andern, noch mehr Kraft auf uns mittheilte.

Inzwiſchen muß das, was hier von dem Gegenſatz der Charaktere, und beſonders von dem Gegenſatz der Leidenſchaft und der Vernunft angemerkt wird, nicht ſo verſtanden werden, daß jeder Charakter beſtändig einen entgegengeſetzten, ſo wie der Körper einen Schatten, neben ſich haben ſoll. Dieſes würde zu gekünſtelt und zu gezwungen ſeyn. Nicht jeder Charakter darf einen entgegengeſetzten neben ſich haben, und wo man Perſonen von entgegengeſetztem Charakter einführt, dürfen ſie eben nicht unzertrennlich beyſammen ſeyn. Ein Dichter von geſundem Urtheil, wird die Contraſte ſo zu behandeln wiſſen, daß weder Zwang noch Kunſt dabey zu merken ſind, und daß nur die wichtigſten Eindrüke, die man von den Charakteren zu erwarten hat, in der größten Stärke und im helleſten Licht erſcheinen.

Einen der ſcharfſinnigſten Kunſtrichter unter den Neuern *) will, man ſoll im Drama den Contraſt nicht in den Charakteren unter ſich, ſondern in dem Entgegengeſetzten der Charaktere und der Umſtände, in welche die Perſonen verſetzt werden, ſuchen. Er ſagt ungemein viel Gutes und Gründliches von der Unſchiklichkeit der gegen einander geſetzten Charaktere. Im Grund aber ſcheinen ſeine Anmerkungen nur den Mißbrauch, und das Uebertriebene in dieſer Sache, zu widerrathen, worauf auch unſre vorhergehende Anmerkung abzielt. Freylich muß der Dichter die Entwiklung und den Eindruk der Charaktere dadurch zu erhalten ſuchen, daß er dieſelben in mancherley und in einander entgegenſtehende Umſtände bringt; auch muß er ſich hüten, die Aufmerkſamkeit des Zuſchauers auf einen Hauptcharakter, durch einen eben ſo intereſſanten ihm entgegengeſetzten zu ſchwächen. Allein dieſes hindert ihn keinesweges, einen Hauptcharakter durch einen ihm entgegengeſetzten, in ein helleres Licht zu ſetzen, wenn er nur Verſtand genug hat, dieſes auf eine gute Art zu thun.

Einige Kunſtrichter haben vollkommen gute Charaktere, ſowol für das Drama, als für die Epopee, als etwas ungereimtes gänzlich verworfen. *) Wenn man eine ſolche Vollkommenheit verſteht, die kein Menſch erreichen kann, und die doch einem Menſchen zugeſchrieben wird, ſo hat man vollkommen Recht, ſie zu verbieten; denn das Gedicht muß nichts unmögliches, auch nichts unwahrſcheinliches enthalten. Wollte man aber auch nicht haben, daß die höchſte menſchliche Vollkommenheit, ſo wie ſie zu erreichen möglich iſt, einer handelnden Perſon ſollte zugeſchrieben werden, ſo würde man ſchwerlich einen guten Grund für ein ſolches Verbot anführen können. Die Furcht, daß ein ſolcher Charakter nicht intereſſant genug ſey, weil die Leidenſchaften dabey zu wenig ins Spiel

*) Diderot de la poeſie dramatique.

*) Shafftesbury's charaćteriſticks Tom. III. S. 260. u. ſ. f. Briefe über die neueſte Litteratur VII. Th. S. 117. ff.

Spiel kommen, iſt nicht gegründet. Man ſtelle ſich vor, daß ein Dichter den Tod des Sokrates zum Inhalt eines Drama nähme. Um bey der genauen hiſtoriſchen Wahrheit zu bleiben, könnte er dem Sokrates bey dieſer Handlung keine menſchliche Schwachheit beylegen; denn ſein Betragen war in der That dabey vollkommen. Wie wenig aber dieſe Vollkommenheit der Rührung ſchade, ſieht man aus der Art des Drama, das Plato und Xenophon davon gemacht haben. Kein Menſch von Empfindung kann ſie ohne die höchſte Rührung leſen. Es iſt alſo nicht abzuſehen, wie man vorgeben könne, vollkommen tugendhafte Charaktere ſeyen nicht intereſſant genug. Freylich muß man nicht ſolche Charaktere willkührlich zuſammen ſetzen; die Vollkommenheit muß die Würkung ſolcher Urſachen ſeyn, die in dem Menſchen möglich ſind; man muß ſehen können, aus was für Grundſätzen, aus was für Gemüthskräften ſie entſtanden iſt. Man findet in der Lebensbeſchreibung, die Plutarch vom Marcus Antonius gemacht hat, hin und wieder Züge von Großmuth und Vernunft, die gar nicht aus dem Charakter des Antonius zu folgen ſcheinen, ſo daß man gar nicht weiß, wie ſie bey einem ſolchen Menſchen möglich geweſen ſind. So wahr ſie auch ſeyn mögen, ſo wäre keinem Dichter zu rathen, ſie ſo, wie Plutarchus thut, anzuführen. Man müßte nothwendig dieſen Mann vorher von einer Seite zeigen, woraus bey ſeinem ſchlechten Charakter, die Möglichkeit ſolcher einzeln großen Züge deutlich erkennt würde. Eben ſo müßte ein Dichter, der einen vollkommenen Charakter vorſtellen wollte, die Beſtimmung der näheren, nicht blos metaphyſiſchen, Möglichkeit deſſelben nicht verabſäumen, ſonſt würde er keinen Glauben finden, und dadurch würde der Charakter intereſſant werden.

Man ſollte denken, daß die Epopee und das Drama blos deßwegen ausgedacht worden, damit man Gelegenheit habe, die Charaktere der Menſchen in ein völliges Licht zu ſetzen. Wenigſtens ſcheinet es nicht möglich, zu dieſer Abſicht etwas bequemeres zu erfinden. Die Geſchichtſchreiber haben hiezu bey weitem die Bequemlichkeit nicht, die die Dichter haben; denn es ſchikt ſich für ſie nicht, ihren Leſern jeden beſondern Umſtand der Geſchichte ſo abzumahlen, als ob ſie alles mit Augen ſähen, und jede Rede ſelbſt anhörten; dieſes iſt den Dichtern eigen. Vorzüglich aber iſt die Epopee zu völliger Entwiklung der Charaktere dienlich; denn das Drama leidet die Mannigfaltigkeit der Begebenheiten und Vorfälle nicht, die bey ihr ſtatt haben; die Perſonen des Drama werden nicht ſo, wie in der Epopee,

> Per varios caſus, per tot diſcrimina rerum

ans Ende der Handlung gebracht.

Daher ſieht man im Drama nicht ſowol den ganzen Charakter einer Perſon, als beſondere Züge deſſelben, beſondere Leidenſchaften oder Geſinnungen entwikelt. Der epiſche Dichter hingegen hat Gelegenheit, uns ſeine Hauptperſonen völlig und nach allen Theilen ihres Charakters bekannt zu machen. Es giebt aber zwey Wege die Charaktere zu bezeichnen. Der eine iſt unmittelbar die würkliche Abbildung derſelben, ſo wie der Geſchichtſchreiber Salluſtius es gethan hat; der andere iſt mittelbar durch die Handlungen, Reden, Stellen, Gebehrden, ſo wie dieſelben bey jeder Gelegenheit ſich äußern. Dieſer Weg iſt dem Dichter eigen und dem erſten weit vorzuziehen. Der erſte giebt uns eine abſtrakte Beſchreibung von einer Sache, die wir ſelbſt nicht ſehen; der andre aber ſtellt uns die Sache ſelbſt nach allen ihren beſon-

beſondern Beſtimmungen vor Augen und dadurch empfinden wir würklich, was wir auf die andre Art durch den Verſtand uns vorſtellen. Wir lernen dadurch die Menſchen ſo kennen, als wenn wir würklich mit ihnen gelebt hätten.

Es erhellet hieraus, daß der wichtigſte Theil der Kunſt des epiſchen und des dramatiſchen Dichters der iſt, daß ſie Begebenheiten, Vorfälle und Situationen erfinden, bey denen die handelnden Perſonen ihren Gemüthszuſtand, und jede Triebfeder ihrer Seelen entwikeln.

Alſo iſt auch nur dem epiſchen Dichter vergönnet, den ganzen Charakter der Perſonen zu entfalten. Man iſt durchgehends darüber einig, daß in dieſem Theile der Kunſt dem Homer noch niemand gleich gekommen iſt. Es iſt auch zu vermuthen, daß kein Dichter neuerer Zeiten, wenn er auch dem Homer an Genie gleich wäre, hierin eben ſo glüklich, wie er, ſeyn könnte. Zu den Zeiten des Vaters der Dichter handelten die Menſchen noch freyer, und äußerten jeden Gedanken und jede Empfindung ungehinderter, als es gegenwärtig geſchieht. Wir fühlen nicht nur mancherley Arten von Banden, die eine völlige und ganz freye Entwiklung der Triebfeder des Geiſtes hemmen, wir liegen auch noch unter dem Druk der Mode und bilden uns ein, daß wir ſo handeln, ſo reden, uns ſo ſtellen müſſen, wie gewiſſe andre Menſchen, die gleichſam den Ton angeben, nach dem ſich alle andre richten müſſen. Man ſieht überaus wenig freye Menſchen, die blos nach ihren eigenen Empfindungen handeln, und ſich unterſtehen, keine andre Richtſchnur, als ihre Einſichten und ihr Gefühl anzunehmen. Bey einem von allen Seiten her ſo ſehr eingeſchränkten Weſen, iſt es höchſt ſchwer den natürlichen Menſchen kennen zu lernen und zu ſehen, wie weit ſeine Kräfte reichen.

Dieſe Schwierigkeit müſſen beſonders auch die Mahler und Bildhauer empfinden, die ebenfalls nöthig haben Charaktere zu bezeichnen. Es wird ihnen ungemein ſchwer die Natur zu beobachten, die aus dem anſehnlichſten Theil der menſchlichen Geſellſchaft als etwas unſchikliches verbannt iſt, wo der Traurige ſich zwingen muß, die Mine des Vergnügten anzunehmen, und wo es nicht erlaubt iſt, das, was man innerlich fühlt, auch äußerlich zu zeigen. In dem ehemaligen Griechenland, wo jeder Bürger die Freyheit nahm, ſich gerade ſo zu zeigen, wie er war, und keinen andern Menſchen für ſein Muſter hielt, war es dem Zeichner leicht, jede Empfindung in den Geſichtern der Menſchen und in ihren Gebehrden zu ſehen. Daher kommt es ohne Zweifel, und nicht von einem geringern Maaße des Genies, daß die zeichnenden Künſte unter den Händen der Neuern, die Vollkommenheit des Ausdruks nicht mehr haben, die man an den Alten bewundert. Auch iſt vielleicht darin die Urſache zu ſuchen, warum man auf der deutſchen und franzöſiſchen Schaubühne ſo wenig originales, ſowol in den Charakteren, als in der Art, wie ſie vorgeſtellt werden, antrifft. Daß dieſes auf der engliſchen Schaubühne weniger ſelten iſt, rühret daher, daß die Britten in der That in ihrem ganzen Leben ſich weniger Zwang anthun, als die meiſten andern Nationen, und daß ſie weniger Ehrfurcht für das Gewöhnliche und Uebliche haben, als andre.

* *

Was der Charakter überhaupt im Menſchen iſt, davon handelt, unter andern, ein Aufſaz in dem Werkchen: Ueber die moraliſche Schönheit, Altenb. 1772. 8. — — Von der Beſchaffenheit der dichteriſchen

ſchen Charaktere überhaupt, auſſer den, von Hrn. Sulzer darüber angeführten Schriften: Hr. Garve, in der Abhandl. über das Intereſſante (Neue Bibl. der ſch. Wiſſenſch. XIII. S. 45 u. f.) — — Von den Characteren in epiſchen Gedichten, das 4te Buch in des Boſſu Traité du Poeme epique (S. 255 u. f. Ausg. von 1693.) — Batteux, im 2ten B. ſ. Einleitung in die ſch. Wiſſenſch. (S. 94. 4te Aufl.) — — Von den dramatiſchen Characteren: Ariſtoteles in ſeiner Poetik das 13te und ein Theil der beyden folgenden Kap. ſo wie ein paar Stellen im 9ten, verglichen mit dem, was Leſſing in der Dramaturgie N. 72, 73 u. f. Diderot in den Unterredungen hinter dem natürlichen Sohne S. 218 u. f. 237, und in der Dichtk. hinter ſ. Hausvater S. 254 u. f. d. deutſchen Ueberſ. 2te Aufl. und Hurd in ſ. Abhandl. über die verſchiedenen Gebiete des Drama S. 42 der Eſchenb. Ueberſ. — Von den Characteren, in Rückſicht auf die Comödie, Cailhava, weitläuftig, im 2ten B. ſ. Art de la Comedie, Kap. 22-42. S. 251 u. f. — — Zur Bildung, ſo wie zur richtigen Beurtheilung von Character überhaupt, kann vielleicht W. Richardſon's Philoſophical Analyſis and illuſtration of ſome of Shakeſpeare's remarkable Characters, Lond. 1772. 8. deutſch, Leipz. 1773. 2ter Th. Lond. 1783. 8. u. a. m. dienen. — —

Chor.

(Schöne Künſte.)

Es ſcheinet, daß dieſes griechiſche Wort urſprünglich einen Trup Menſchen, zu einem feſtlichen Aufzug verſammlet, bedeute, einen Trup feſtlicher Sänger, oder Tänzer. Die Alten, welche bey allen öffentlichen Handlungen den Pomp und das Feyerliche liebten, ſuchten es unter anderm auch dadurch zu erhalten, daß ſie gewiſſe Handlungen einem ſolchen Trup Menſchen auftrugen. An ihren Feſttagen hatten ſie Chöre von Sängern und Tänzern, wodurch ſie dem Feſt ein feyerliches Anſehen gaben. Dergleichen Chöre hatten ſie auch in ihren Tragödien und Comödien. Von den ſingenden Chören der Alten haben wir noch itzt die Benennungen, da wir durch das Wort Chor einen Trup Sänger, oder den von ihm abgeſungenen Geſang, oder auch den Ort in den Kirchen, wo er ſtehet, bezeichnen. Es iſt deßwegen nöthig, daß wir von jeder Bedeutung beſonders ſprechen.

Chor in der Tragödie der Alten. Es erhellet aus den Nachrichten, die uns die Alten von dem Urſprung der Tragödie und Comödie geben, daß beyde aus den Chören von Sängern, die bey den Feſten des Bacchus gebräuchlich waren, entſtanden ſind. Man hat keine ausführliche Nachricht davon, was es urſprünglich mit dieſen Chorgeſängen für eine Beſchaffenheit gehabt habe. Doch weiß man, daß ſie von zweyerley Gattung geweſen, dithyrambiſche und phalliſche Geſänge; jene von einem hochtrabenden Ton und Inhalt, dieſe ausgelaſſen und muthwillig. Ariſtoteles ſagt, daß durch jene die Tragödie, durch dieſe aber die Comödie veranlaſſet worden. Wie es damit eigentlich zugegangen ſey, läßt ſich nicht genau beſtimmen; wahrſcheinlich aber iſt es, daß es einer, dem die Einrichtung des Feſtes aufgetragen geweſen, verſucht habe den Geſang des Chors durch die Vorſtellung einer Handlung, oder auch wol blos durch Erzählung derſelben, zu unterbrechen, und daß der dithyrambiſche Geſang durch eine große, außerordentliche, der phalliſche aber durch eine poſſirliche und muthwillige Handlung unterbrochen worden. Da der erſte Einfall, den Geſang des Chors durch Erzählung oder Vorſtellung einer Handlung zu unterbrechen, und dadurch das Feſt ergötzender zu machen, Beyfall gefunden hat,

mögen

mögen hernach andre der Sache weiter nachgedacht, und ſolche Handlungen dazu gewählt haben, die nach und nach zu den regelmäßigen Vorſtellungen auf der Schaubühne Gelegenheit gegeben haben.

Es läßt ſich hieraus mit Gewißheit ſchließen, daß in den erſten Zeiten, da die Tragödie und Comödie aufgekommen, der Geſang des Chores die Hauptſache geweſen, die hernach, wie in andern Dingen oft zu geſchehen pflegt, von dem, was anfänglich eine Nebenſache war, verdrängt worden. Denn in den alten Tragödien und Comödien, die wir noch haben, ſind die Chöre allerdings die Nebenſache, und man weiß auch, daß ſie endlich aus der Comödie ganz verdrängt worden.

So wie wir die Chöre in den noch übrigen Tragödien der Alten finden, beſtehen ſie aus einer Geſellſchaft ſolcher Perſonen, männlichen oder weiblichen Geſchlechts, die bey der ganzen Handlung meiſtentheils als Zuſchauer gegenwärtig ſind, ohne jemals die Schaubühne zu verlaſſen. Von Zeit zu Zeit, wenn die Handlung ſtille ſteht, ſingen ſie Lieder ab, deren Inhalt ſich auf die Handlung bezieht. Bisweilen nehmen ſie auch an der Handlung ſelbſt einen Antheil, äußern gegen die handelnden Perſonen ihre Geſinnungen durch Rath, Vermahnung oder Troſt. Die Perſonen des Chors ſind bisweilen ein Trup von dem Volke, bey dem die Handlung vorgeht, wie in dem Oedipus in Theben, da das ganze Volk, das die Prieſter an ſeiner Spitze hat, den Chor ausmacht; bisweilen ſind ſie die Aelteſten aus dem Volke, oder die Räthe des Königs, oder die Hausgenoſſen der Hauptperſon, wie die Aufwärterinnen einer Königin. Der Chor beſteht aber auch bisweilen aus Perſonen, die ganz zufällig, als bloße Zuſchauer zu der Handlung gekommen ſind, wie in der Iphigenia in Aulis des Euripides, wo ein Trup Frauen, welche die Neugierde, das Lager der Griechen zu ſehen, auf den Schauplatz geführt hat, den Chor ausmachen. Doch giebt es auch Chöre, die als Hauptperſonen der Handlung erſcheinen, wie die Eumeniden des Aeſchylus und die Danaiden *) deſſelben Dichters.

Die Hauptverrichtung des Chors iſt, wie geſagt, der Geſang zwiſchen den Handlungen, der allemal moraliſchen Inhalts iſt und dienet, entweder den Affekt zu ſtärken, oder gewiſſe Empfindungen über das, was in der Handlung vorkommt, auszudruken. Der Chor konnte aus dem Trauerſpiel niemals wegbleiben, weil er ihm weſentlich war; ob es gleich, wenn das Trauerſpiel, wie in den nächſtfolgenden Zeiten geſchehen iſt, blos als eine wichtige Handlung angeſehen wird, ſeiner gar nicht bedarf und er deßwegen aus den neuern Trauerſpielen ganz wegbleibet. Ja er konnte, dieſem erſten Urſprung zufolge, auch nicht einmal die Bühne verlaſſen, ſondern mußte nothwendig als die Hauptſache immer zugegen ſeyn, weil die Handlung eigentlich das Epiſodiſche des Schauſpiels war.

Aus dieſem Geſichtspunkt muß man den Gebrauch der Chöre beurtheilen, und das Unwahrſcheinliche, das bisweilen darin iſt, ſeinem Urſprung, und nicht dem Dichter zuſchreiben. Wenn es von der Willkühr des Dichters abgehangen hätte, mit dem Chor, ſo wie mit den übrigen Perſonen zu verfahren, ſo wäre es ein unverzeihlicher Fehler, daß Euripides in der Iphigenia in Aulis, eine Schaar fremder und ganz unbekannter Frauensperſonen, gleich zu Vertrauten der Clytemneſtra und der übrigen Hauptperſonen gemacht hat. Weil aber der Chor nothwendig zugegen ſeyn mußte, mithin ein Zeuge aller

*) In der Tragödie Ἱκετίδες.

ler Reden und Handlungen war, ſo mußten die Dichter ihn als vollkommen verſchwiegen und unpartheyiſch anſehen. Doch ſcheint es, daß ſchon Sophokles verſucht habe, den Chor ganz abtreten zu laſſen; denn in ſeinem Ajax theilet er ſich, als ein Bote vom Teucer kommt, und die handelnden Perſonen vermahnet, den aus dem Zelt gegangenen Ajax zu ſuchen, in zwey Theile, und hilft den andern ihn aufſuchen; ſo daß kurz nachher, im Anfang des vierten Aufzugs, Ajax ganz allein auf der Bühne erſcheint. Man muß ſich verwundern, daß Euripides ſich dieſer Freyheit nicht bedient hat. Die handelnden Perſonen entdeken in Gegenwart des Chors ihre geheimſten Gedanken, eben ſo, wie wenn ſie ganz allein wären; der Chor verräth ſie ſo wenig, als der Zuſchauer; er iſt der Vertraute beyder Partheyen, auch wenn die Perſonen gegen einander handeln. Weil er alſo nothwendig unpartheyiſch ſeyn mußte, ſo nimmt er, wenn er ſich in die Handlung einmiſcht, allemal die Parthey der Billigkeit, doch ohne etwas zu verrathen. Er redet zum Frieden, er nimmt ſich der Unterdrükten an, er ſucht die Gemüther zu beſänftigen, miſcht ſeine Klagen mit unter die Thränen der Leidenden. Indeſſen bleibt eine ſolche Theilnehmung an der Handlung meiſtentheils eine Nebenſache. Die Hauptſache iſt der Pomp des Aufzuges, und der feyerliche Geſang zwiſchen den Aufzügen.

Anfänglich beſtund der Chor in dem griechiſchen Trauerſpiel aus vielen Perſonen, die ſich bisweilen auf funfzig erſtrekten. Auf Befehl der Obrigkeit mußte Aeſchylus dieſe Zahl bis auf 15 herunter ſetzen, nachdem man geſehen, daß ein ſo großer Pomp, wie bey der Vorſtellung der Eumeniden geſchehen, zu ſtarke Würkung auf die Gemüther gethan.*) Der Chor hatte einen Vorſteher, der Coriphäus genennt wurde; wenn der Chor Antheil an der Handlung nahm, ſo redete dieſer allein im Namen aller andern; daher die handeluden Perſonen den Chor immer in der einzeln Zahl anreden. Bisweilen aber theilte ſich der Chor in zwey Truppe, die beyde abwechſelnd ſangen.

*) S. Aeſchylus.

Die Neuern haben die Chöre im Trauerſpiel abgeſchafft, ſo wie ſie überhaupt viel in der Pracht deſſelben hinter den Alten zurüke bleiben. Indeſſen iſt gewiß, daß ſie mit groſſem Vortheil könnten beybehalten werden, zumal da man jezo von dem Zwang frey wäre, ihn beſtändig auf der Bühne zu behalten. Die heutigen Opern ſcheinen noch die nächſte Nachahmung des Trauerſpiels zu ſeyn. Einige Engländer haben verſucht die Chöre wieder einzuführen, und ſelbſt Racine hat es in der Athalia gethan.

Auch im Luſtſpiel hatten die Alten anfänglich Chöre, die aber zeitig abgeſchafft worden. In der alten atheniensiſchen Comödie war die Beſorgung des Chors einem Mann aufgetragen, der allemal durch eine öffentliche Wahl dazu ernennt worden; dieſer mußte die Sänger des Chors bezahlen. Als aber jener, welcher Choragos genennt wurde, abgeſchafft worden, giengen auch die Chöre ein, weil niemand die Sänger bezahlen wollte.*)

Auch die Lieder, welche der Chor abgeſungen hat, werden Chöre genennt. Sie machen einen wichtigen Theil deſſen aus, was uns von der lyriſchen Poeſie der Griechen übrig geblieben iſt. Sie ſind, ſo wie die pindariſchen Oden, in Strophen und Anti-

*) Die Stelle, welche ſich in dem Fragment des Platonius, von den drey Comödien der Griechen, hierüber findet, hat Theobald in der Vorrede zu ſeiner Ausgabe des Shakeſpears angeführt und verbeſſert.

Antiſtrophen eingetheilt, und beſtehen meiſt aus ſehr kurzen lyriſchen Verſen. Es ſcheinet, daß die Dichter auf dieſe Chöre den größten Fleiß gewendet, und dabey hauptſächlich zum Augenmerk gehabt haben, ſie zu Nationalgeſängen zu machen; wie man denn verſchiedentlich Spuren findet, daß viele dieſe Lieder auswendig gekonnt, und wie ſich etwa Gelegenheit dazu gezeiget, abgeſungen haben. Was für Kraft dieſe Geſänge auf die Gemüther gehabt haben, läßt ſich aus folgenden zwey Anekdoten abnehmen. Plutarchus berichtet, *) daß viele von den unglüklichen Athenienſern, die nach der berühmten Niederlage, die Nicias in Sicilien erlitten, zu Sclaven gemacht worden, durch Abſingung der rührenden Lieder des Euripides ihre Freyheit wieder bekommen haben. Sie lernten, ſagt er, die kleinen Stüke aus ſeinen Tragödien, welche von Reiſenden dahin gebracht wurden, auswendig, und machten ſie auch andern bekannt. Viele von denen, die in ihr Vaterland wieder zurük gekommen ſind, ſollen den Euripides auf das zärtlichſte umarmt und ihm erzählt haben, wie ſie einige ſeiner Lieder ihren Herrn vorgeſungen, und dadurch theils ihre Freyheit wieder bekommen, theils nach der Schlacht, in der Irre, den nöthigen Unterhalt gefunden haben. Eben dieſer Geſchichtſchreiber erzählt auch folgendes: **) Nach der Eroberung Athens durch Lyſander, wurde in Vorſchlag gebracht, nicht nur alle Athenienſer zu Sclaven zu machen, ſondern ein Thebaner rieth an, daß man Athen gänzlich zerſtöhren ſollte. Als hierauf die Anführer der Feinde zur Tafel gegangen waren, ſang ein gewiſſer Phocenſer den Chor aus des Euripides Elektra, der mit dieſen Worten anfängt:

*) In dem Leben des Nicias.
**) Im Lyſander.

O! Tochter des Agamemnons Elektra
Ich komm in deine bäuriſche Hütte.

Dieſes Lied erwekte ſo ſtarkes Mitleiden bey den Zuhörern, daß die Stadt verſchont wurde.

* *

Auſſerdem, was Ariſtoteles in ſ. Poetik, Kap. 12, und bey dieſer Gelegenheit ſ. Ausleger und Ueberſetzer, von dem Chor ſagen, handelt Vatry davon in einer Diſſertation, où l'on traite des avantages que la Tragedie anc. retiroit de ſes choeurs, im 11ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. — Brumoy in dem Diſc. ſur l'origine de la Tragedie, in dem 1ten B. ſ. Theatre des Grecs, S. 109. Ausg. von 1763. — Hedelin im 4ten Kap. des 3ten Buches ſeiner Pratique du Theatre, S. 177. der Amſt. Ausg. von 1715. — der Verf. der Diſſertations ſur la Tragedie anc. et moderne, Par. 1767. 12. — Marmontel in ſ. Poetik 2. S. 204. — Franklin, in ſ. Diſſertation on the Tragedy of the anc. Lond. 1762, und bey ſ. Ueberſ. des Sophocles — Hurd, in ſ. Commentar über den 193 V. der Epiſtel an die Piſonen, und ſ. Ueberſetzer Hr. Eſchenburg I. S. 399. — Brown, in ſ. hiſtory of the origin and progreſs of poetry, Lond. 1764. 8. S. 156 und 477. der Eſchenb. Ueberſ. —

Chor in der heutigen Muſik.

Bedeutet einen vier- oder mehrſtimmigen figurirten oder arienmäßigen Geſang. Er dienet, das Gehör auf einmal mit der vollen Pracht der Harmonie und zugleich mit der Schönheit der Melodie zu rühren, zumal wenn jede Parthie mit einer Menge von Stimmen beſetzt iſt. Solche Chöre kommen zur Abwechslung in großen Oratorien und in den Opern vor. Der Text dazu enthält etwas, das natürlicher Weiſe von dem ganzen Volke, welches bey der Handlung intereſſirt iſt, auf einmal geſprochen wird: freudigen Zuruf, oder ehrfurchtsvolle Anbetung. Ueberhaupt,

haupt, weil bey dem Chor alle Perſonen einerley Worte ſingen, ſo kann er von dem Dichter nur da angebracht werden, wo der Gegenſtand natürlicher Weiſe auf gar alle Anweſende einerley Würkung macht, ſo daß keiner die Aeußerung derſelben verbergen kann. Man kann ſich leicht vorſtellen, daß bey einer feyerlichen Handlung, wenn durch das, was geſchieht, das Gemüth zu gewiſſen Empfindungen gut vorbereitet iſt, ein plötzlicher Ausbruch deſſelben in einer Menge von Menſchen die ſtärkſte Würkung machen müſſe. Es iſt ohnedem eine ſehr bekannte Sache, daß jede Empfindung, die wir an vielen Menſchen zugleich ſehen, unwiderſtehlich auf uns würkt. Wer einen oder zwey Menſchen in irgend einer Leidenſchaft ſieht, kann noch mit einiger Ruhe ihnen zuſehen; wenn aber eine ganze Menge durch dieſelbe Leidenſchaft in Bewegung geſetzt iſt, ſo wird man mit unwiderſtehlicher Gewalt zur Freude, Furcht oder Schreken hingeriſſen.

Der Dichter alſo, der den Text zu einer feyerlichen Muſik macht, muß mit Ueberlegung die Gelegenheit wahrnehmen, wo er mit Vortheil einen Chor anbringen kann. Der Text des Chors muß ſehr einfach, in kurzen und wolklingenden Sätzen abgefaßt, beſonders aber der Sinn derſelben äußerſt leicht und einfach ſeyn; denn das Feine und Tiefſinnige ſchikt ſich nicht für die Menge. Was man eigentlich überlegte Gedanken nennt, würde dabey unnatürlich und auch überflüßig ſeyn.

Daß die Chöre nur ſelten und in einem langen Stük, wie die Oper iſt, kaum an zwey oder drey Stellen anzubringen ſeyen, iſt eine Anmerkung, die jedem einleuchten wird. So ſehr ſtarke Eindrüke, wie dieſe ſind, die man von Chören erwarten kann, können nur ſelten vorkommen; und da ſie wegen ihrer Stärke auch anhaltend ſind, ſo iſt das Ende der Handlung vorzüglich der Ort, wo ſie anzubringen ſind. Denn in dieſem Fall wird der Zuhörer mit dem ſtärkſten Eindruk, der hernach durch nichts folgendes zerſtreut wird, nach Hauſe geſchikt.

Es kommen aber in großen Singſpielen mehrere Gelegenheiten vor, wo alle bey der Handlung intereſſirte Perſonen, oder ein großer Theil derſelben zugleich ihre Gedanken äußern, wo alſo der Tonſetzer einen vielſtimmigen Geſang ſetzen muß. Deßwegen ſind nicht alle dieſe Geſänge Chöre. Dieſen Namen giebt man z. B. den Geſängen nicht, wo der ganze Trup der Sänger etwa eine Meinung äußert, oder einen Spruch in gelaſſener Gemüthsfaſſung ſingt, wo der Tonſetzer insgemein den Geſang fugenmäßig einrichtet. Zum eigentlichen Chor gehört etwas affektreiches, ein lyriſches Sylbenmaaß, und ein nach allen Regeln der Melodie und des Rhythmus eingerichteter Geſang, wo jede Stimme ihren eigenen Gang hat.

Der Chor iſt eine der ſchwerſten Arbeiten des Tonſetzers, der dazu die Harmonie vollkommen in ſeiner Gewalt haben muß, weil bey der ſehr ſtarken Beſetzung der Stimmen, und dem ziemlich einfachen Geſange, die Fehler wider die Harmonie ſehr fühlbar werden. Ueberhaupt muß er dabey die Regeln des vielſtimmigen Satzes *) wohl in Acht nehmen, ſelbige aber nach einigen, dem Chor beſondern, Regeln auszuüben wiſſen. Man findet hierüber verſchiedene gründliche Anmerkungen in dem unten angezogenen Werk. **) Der größte Fleiß muß auf die beyden äuſſerſten Stimmen verwendet werden, die

*) S. Vielſtimmig.

**) Expoſition de la theorie & de la pratique de la Muſique par Mr. de Bethizy Ch. XVII, art. 3.

die gegen einander, wenn man die Mittelſtimmen wegließe, eben ſo, wie ein blos zweyſtimmiger Geſang müſſen beſchaffen ſeyn, ſo daß nirgend ein Fehler zu merken ſeyn müßte, wenn die Mittelſtimmen ganz überhört würden. Der Tonſetzer hat ſich nicht nur ſchweren und künſtlichen Gängen und Fortſchreitungen, deren genauen Vortrag man nie von einem ganzen Trup Sänger erwarten kann, ſondern auch vor einer zu weiten Auseinanderſetzung und zu nahen Vereinigung der Harmonie in acht zu nehmen. Er muß wol bedenken, daß unter der Menge ſeiner Sänger nicht alle Stimmen von gleichem Umfang ſeyn können. Er ſollte ſichs zur Regel machen, daß keine Stimme ihr Notenſyſtem um mehr als eine Linie überſchreite, weil ohne dieſe Vorſichtigkeit es leicht kommen kann, daß einige Stimmen auf gewiſſen Stellen ausfallen, welches den Geſang ſehr mangelhaft machen würde.

Diejenigen Chöre, darin die Stimmen abwechſeln, und denn wieder zugleich einfallen, ſcheinen die angenehmſten zu ſeyn. Auch kann bisweilen eine beſonders gute Würkung aus dem Pauſiren der Stimmen entſtehen, da denn die Jnſtrumente den Eindruk, den der Geſang gemacht hat, auf eine ihm eigene Art fortſetzen und verſtärken.

Bey Beſetzung der Stimmen und der ganzen Anordnung der Sänger iſt auch viel Ueberlegung nöthig. Das hauptſächlichſte iſt, daß die äußerſten Stimmen vorzüglich gut beſetzt ſeyen, weil das meiſte, wie ſchon erinnert worden, auf dieſe ankommt. Es würde unerträglich ſeyn, wenn eine von dieſen durch andre Stimmen ſollte verdunkelt werden; weil man nothwendig Diſſonanzen hören müßte, deren Auflöſung überhört würde. Je ſtärker übrigens die Stimmen beſetzt ſind, wenn nur alles verhältnißmäßig iſt, je größer muß nothwendig die Würkung des Chors ſeyn. Der einfacheſte Geſang, wenn er nur im Satz rein iſt, kann durch eine große Menge der Stimmen, die gewaltigſte Würkung thun. Es ſcheinet in der That, daß auch hierin die Geſetze der Bewegung der Körper ſtatt haben, und daß hundert Stimmen nicht blos auf das Ohr, ſondern auf das Herz zehnmal mehr Eindruk machen, als zehen Stimmen. Es iſt zu vermuthen, daß durch Chöre die Empfindungen auf das äußerſte könnten verſtärkt werden. Man weiß ziemlich gewiß, daß den Griechen die Kraft der Harmonie in ihren Chören gefehlt hat, und daß ihre Sänger im Einklang und in Octaven geſungen haben. Der uns unglaubliche Eindruk, den ſie gemacht haben, könnte gar wol blos eine Würkung von der Menge der Stimmen geweſen ſeyn. Dieſes zu begreifen, darf man nur bedenken, wie unendlich fürchterlicher ein Feldgeſchrey eines ganzes Heeres ſey, als ein ähnliches Geſchrey von wenigen Menſchen.

Wir wollen über die Chöre nur noch anmerken, daß hiebey mehr, als irgend zu einem andern Theile der Kunſt, große Erfahrung von Seite des Capellmeiſters erfodert werde. Wer nicht ungemein oft, bey verſchiedenen Gelegenheiten und an ganz verſchiedenen Orten, in Kirchen, auf der Schaubühne, und im Freyen, große Chöre, von abgeänderten Plätzen und Stellungen gehört hat, der wird nie alle Vortheile kennen lernen, die ſowol den Satz, als die Ausführung der Chöre vollkommener machen. Alſo müſſen ſich Unerfahrne, ſo viel möglich, enthalten, die Muſik in aller ihrer Pracht, ſo wie in Chören geſchieht, zeigen zu wollen. Unter den Deutſchen ſind Händel und Graun die größten Meiſter hierin. Jhre Chöre verdienen mit der größten Ueberlegung ſtudirt zu werden.

Chor wird auch die Geſellſchaft der Sänger ſelbſt, die zu Aufführung einer großen Muſik beſtimmt ſind, genennt. Ihr Vorſteher wird in Deutſchland insgemein der Praefectus Chori genennt.

Chor in den Kirchen, auch in großen Muſikſälen, iſt der Ort, wo der Chor der Sänger ſteht, um die Muſik aufzuführen. Es würde vortheilhaft für die Muſik ſeyn, wenn ein Kenner von feinem Gehör und weitläuftiger Erfahrung, ſeine Beobachtungen über die vortheilhafte oder nachtheilige Einrichtung der zur Muſik beſtimmten Gebäude an den Tag geben würde. Denn noch zur Zeit ſcheinen die Baumeiſter keine beſtimmte Regeln zu haben, nach denen die Chöre ſicher anzulegen wären.

Choral.

(Muſik.)

Ein ſehr einfacher Geſang, der blos aus Hauptönen ohne Verzierung beſteht, und von langſamer etwas feyerlicher Bewegung. Er iſt geſetzt, um in Kirchen vor der ganzen Gemeinde abgeſungen zu werden. Man nennt ihn auch den **Gregorianiſchen Geſang**, weil Pabſt **Gregorius** der Große ihn eingeführt haben ſoll. Die Franzoſen nennen ihn plain chant und die Italiäner Canto firmo. Er iſt der einfacheſte Geſang, der möglich iſt, und ſchiket ſich zu ſtillen, und etwas ruhigen Betrachtungen und Empfindungen, die insgemein den Charakter der Kirchenlieder ausmachen. Er iſt einer großen Rührung fähig, und ſcheinet zu ruhigen Empfindungen weit vorzüglicher zu ſeyn, als der figurirte melismatiſche Geſang: wie denn überhaupt überaus wenig dazu gehört, ſehr tiefe Empfindungen einer ruhigen Art zu erweken.*) Wenn er aber ſeine ganze Kraft behalten ſoll, ſo muß durch den Geſang der Fall der Verſe, und folglich das richtige Zeitmaas der Sylben, nicht verloren gehen; nur das cadenzirte, zu abgemeſſene rythmiſche Weſen, welches unſre heutigen figurirten Tonſtüke gemeiniglich gar zu ſehr der Tanzmuſik nähert, muß aus dem Choral gänzlich wegbleiben.

In den ältern Zeiten war er einſtimmig, und die alten Melodien ſind eigentlich das, was der Cantus firmus genennt wird. Gegenwärtig wird der Choral allemal vierſtimmig geſetzt, und jede der vier Stimmen iſt eine Hauptſtimme. Dieſes macht ſeine Verfertigung, obgleich gar wenig Erfindung dazu gehört, dem, der nicht ein vollkommener Harmoniſte iſt, ſehr ſchwer; weil bey dem langſamen und nachdrüklichen Gange deſſelben, auch die kleineſte Unrichtigkeit in der Harmonie ſehr fühlbar wird. Man muß dabey mit den Diſſonanzen ſparſam ſeyn, die ſich ohnedem zu dem ſanften Affekt des Kirchengeſanges nicht ſo gut, als zu unruhigen Leidenſchaften ſchiken. Es iſt möglich, daß ein blos zweyſtimmiger Choral, da die Harmonie der Mittelſtimmen etwa, wo es nöthig iſt, durch die Orgel ausgefüllt würde, noch beſſere Würkung thäte. Denn da die Stimmen doch, um harmoniſche Fehler zu vermeiden, ſich gegen einander bewegen müſſen: ſo ſcheinet es nicht natürlich, daß bey einerley Empfindung einer mit der Stimme ſteigt, da der andre fällt, und der dritte auf derſelben Höhe ſtehen bleibt.

Der beſte Choralgeſang ſcheinet der zu ſeyn, der am einfacheſten, durch kleinere diatoniſche Intervalle fortſchreitet, und die wenigſten Diſſonanzen hat, dabey aber die Geltung der Sylben auf das genaueſte beobachtet wird.

In den Chorälen richtet man ſich noch nach den alten Tonarten, den ſechs authentiſchen und ſo viel plagaliſchen.

*) S. Lieder.

liſchen. Man kann nicht leugnen, daß nicht dadurch, wenn nur übrigens gut temperirte Orgeln vorhanden ſind, eine noch mehrere Mannigfaltigkeit der Charaktere des Geſanges erhalten werde, als wenn man, nach einer gleichſchwebenden Temperatur, alles auf die itzt in der andern Muſik üblichen zwey Tonarten bringen wollte.*)

Es wär ein großes Vorurtheil, ſich einzubilden, daß ein ſtarker Meiſter der Kunſt ſich dadurch erniedrige, wenn er ſich mit Verfertigung der Choräle abgiebt; denn ſie ſind nicht nur wegen ihrer großen Würkung zu tiefer Rührung des Herzens, ſondern auch wegen der vollkommenen Kenntniß aller harmoniſchen Schönheiten, und ſtrenger Beobachtung der Regeln der Harmonie, der Mühe eines großen Meiſters würdig. Mancher, der ein gutes Solo oder auch wol ein Concert machen kann, würde nicht im Stande ſeyn, einen erträglichen Choral zu verfertigen.

Auch die Ausführung des Chorals, ſowol in den Stimmen, als auf der Orgel, iſt nichts ſchlechtes. Wer nicht jedem Ton ſeinen Nachdruk und ſeine beſtimmte Modification zu geben, und die äußerſte Reinigkeit zu treffen weiß, kann den rührendſten Geſang verderben. Je entblößter ein Geſang von melodiſchen Auszierungen und Schönheiten iſt, deſto kräftiger, nachdrüklicher und in ſeiner Art beſtimmter, muß auch jeder Ton angegeben werden, wenn der Geſang Kraft haben ſoll. Der Begleiter hat große Ueberlegung und Kenntniß nöthig, daß er einfach ſey und in ſeinen Schranken bleibe. Es kommt hiebey gewiß nicht darauf an, daß man nur beyde Hände recht voll Töne faſſe; dieſes verderbt vielmehr die Schönheit des Geſanges. Vornehmlich muß man ſich für melismatiſchen Auszierungen und Läufen hüten, womit ungeſchikte Organiſten dem Choralgeſang aufzuhelfen glauben, da ſie ihn doch dadurch gänzlich verderben.

Ich habe irgendwo geleſen, daß einige der Melodien geiſtlicher Hymnen, die noch itzt in der römiſchen Kirche geſungen werden, alte griechiſche Melodien ſeyn ſollen, auf die man, weil ſie einmal aus dem Heidenthum her noch unter dem Volk herumgegangen, geiſtliche Texte gemacht habe. Da ich dieſer Tradition in einem gewiſſen Cloſter in Mayland erwähnte, waren einige, die ſie beſtätigten und mir ſo gar Hoffnung machten, mir ein paar dergleichen Melodien aus alten Antiphonarien zu verſchaffen. Ich habe aber zur Zeit nichts davon bekommen.

*) S. Tonart.

* *

Der Choralgeſang hat eine große Anzahl Schriftſteller beſchäftigt; von den darüber geſchriebenen theoretiſchen und hiſtoriſchen Werken, welche ſowohl die Setzkunſt als den Vortrag deſſelben angehen, ſind mir folgende, allgemein, bekannt; von Italieniſchen Schriftſtellern: Compendiolo di molti dubbj, ſegrete e ſentenze intorno al Canto *fermo* e figurato, di Piet. Aaron, Milano, 1537. 4. — Introduzione faciliſſima ed noviſſima di Canto *fermo* e figurato di Vinc. Luſitano, Rom. 1553. Ven. 1561. 4. — Regole della muſica piana o Canto fermo, di R. Bonaventura, Ven. 1570. lat. Nürnb. 1580 und 1591. 8. — Regole per il Canto fermo di D. Pietro Cerone, Nap. 1609. 4. — Cartella muſicale del Canto figurato, *fermo* e contrapunto, dell' P. D. Adriano Banchieri, Ven. 1614. 4. (Dieſes iſt bereits die 3te Ausg. allein die Jahrzahl der erſtern weiß ich nicht zu beſtimmen.) — Pratica del Canto piano, o Canto fermo, dell' P. Orat. Capoſele, Nap. 1625. f. — Breve metodo di Canto fermo, dell' P. Fabr. Tetamanzi, Mil.

Mil. 1636. 4. — Primi Tuoni: Introduzione nell' Canto fermo, di D. Marc. Dionigi, Dott. da Paoli, Parm. 1648. 4. ebend. verm. 1667. 4. — Breve Introduzione per il Canto fermo del P. Giuſ. Mar. Stella, Rom. 1665. 4. — Compendio per imparare le regole del Canto fermo, dell' P. Angel. Pellatis . . . Ven. 1667. 8. — Via retta della Voce corale, ovvero Oſſervationi nell' Canto fermo, dell' P. Giul. Ceſ. Marinelli, Bologn. 1671. 8. — Regole generale di Canto fermo, di D. Piet. Fabriti, Rom. 1678. 4. (die Jahrzahl der erſten — dieſes iſt die 3te Ausg. — iſt mir nicht bekannt.) — Il Cantore addottrinato, ovvero regole del Canto Corale, di D. Matteo Coferati, Fir. 1682. ebend. verm. 1708. 8. — Breve diſcorſo ſopra le regole di Canto fermo, dell' P. D. Maurizio Zapata, Parma 1682. 4. — Il Direttorio dell' Canto fermo, dell' P. M. Lor. Penna, Mad. 1689. 4. — Canto armonico, o canto fermo, dell' P. Andrea di Modena, Mod. 1690. 8. — Regolette del Canto fermo . . . dell' Pad. Sim Zappa, Ven. 1700. 4. — Inſtruzioni corali, del P. Dom. Scorpioni, Benev. 1702. 8. — Scuola corale dell' P. Franc. Mar. Vallara, Mod. 1707. 8. — Regole pel canto fermo eccleſiaſtico, di D. Carlo Ant. Portaferrari, Mod. 1732. 4. — Introduttorio abbreviato di Muſica piana, o Canto fermo, dell' P. Piet. Cinciarino . . . Ven. 1755. 4. — — Von ſpaniſchen Schriftſtellern: El. Porque de la Muſica, Canto Llano . . . por Andr. Lorente, Alcala 1672. 4. — Arte de Canto Llano, por Franc. Montanos, aument. por D. Joſ. de Torres, Mad. 1728. 4. (die von Montanos ſelbſt beſorgte Ausgabe iſt mir nicht bekannt.) — — Von franzöſiſchen Schriftſtellern: Nouvelle methode pour apprendre le plaint chant, par J. D. V. Par. 1668. 4. — Diſſertation ſur le chant grégorien par le S. Gab. Giul. de Nivers, Par. 1683. 8. (iſt mehr hiſtoriſch, als theoretiſch; und enthält gute Beyträge zur Geſchichte der Muſik) — Trois méthodes faciles pour apprendre le plein-Chant . . . Lyon 1700. 8. — Traité critique du plein Chant, uſité aujourd'hui dans l'egliſe (von Couſin de Contamine) Par. 1749. 12. — Methode nouvelle pour apprendre facilement le plain chant . . . par Mr. Oudeux, Par. 1776. 8. (Iſt die 2te Ausg. die Jahrzz. der erſten iſt mir nicht bekannt.) — — Von deutſchen Schriftſtellern: Flores Muſicae omnis cantus Gregoriani, Argent. 1488. 4. (Hugo, ein Prieſter zu Reutlingen, ſchrieb dieſes Werk um das Jahr 1330; ein Deutſcher wäre alſo, wenigſtens der, zuerſt, über dieſe Materie gedruckte Schriftſteller.) — Ars bene cantandi choralem cantum, Auct. Iac. Zabern, Mogunt. 1500. 12. — Clariſſima planae atque choralis muſicae interpretatio, cum certiſſimis regulis atque exemplorum annotationibus et figuris multum ſplendidis, Auct. Balthaſ. Praſpergio, Baſ. 1501. 4. — Libellus de Muſica *Gregoriana* et figurativa et contrapuncto ſimplici cum exemplis . . . ſcripſit Sim. a Quercu, Landsh. 1518. 8. — Scholia in muſicam planam Wenceslai Philomatis de nova Domo ex variis Muſicor. ſcriptis collecta, ab Mart. Agricola (Vitteb. 1540) 8. (Das Werk, wozu ſie gehören, iſt mir nicht bekannt.) — B. Schreyers nützliche Unterweiſung zum Choralgeſang. — Uebrigens wird in den mehreſten Anweiſungen zur Setzkunſt, wie z. B. im 13ten Hauptſt. von Mattheſons vollkommenem Capellmeiſter, u. a. m. davon gehandelt. — — Choräle ſind, unter andern, geſetzt worden von Telemann, J. S. Bach, Krebs, Pachelbell, u. a. m. — —

Choregraphie.

(Tanzkunſt.)

Die Kunſt die Tänze durch Zeichen anzudeuten, ſo wie der Geſang durch Noten angedeutet wird. Wer einen

Tanz völlig beſchreiben wollte, der müßte folgende Dinge beſchreiben: 1. Den Weg, den jeder Tänzer nimmt, welches die Figur genennt wird. 2. Die Glieder oder die Theile dieſes Weges, die zu jedem Takt der Muſik gehören. 3. Die kleinern Theile des Takts, nämlich, was in jeder Zeit und auf jede Note geſchieht. 4. Die Stellungen der Füße, der Aerme und des Leibes. 5. Die Bewegungen. Für alles dieſes nun müſſen Zeichen vorhanden ſeyn.

Die Figur und auf derſelben die Länge der Glieder zu zeichnen, hat nicht die geringſte Schwierigkeit, weil man jeden Weg durch Linien bezeichnen kann. Damit man begreife, wie die übrigen Zeichen entſtanden ſind, und wie ſie alles, was nothwendig iſt, ausdruken, wollen wir folgendes bemerken. Die Elemente des Tanzes ſind die Stellungen der Füſſe, die Stellungen der Aerme, die Bewegungen ohne Fortrüken, die Bewegungen mit Fortrüken, oder die Schritte. Alles was dazu gehöret, muß nicht nur können durch Zeichen angedeutet werden, ſondern die Geſchwindigkeit, in welcher die Bewegungen zu machen ſind, muß noch über dem angemerkt ſeyn.

Für jedes dieſer Elemente ſind beſtimmte Zeichen erfunden, aus deren Zuſammenhang der ganze Tanz eben ſo verſtändlich wird, als ein Tonſtük dem Spieler durch die Noten wird.

Die Erfindung dieſer Kunſt iſt nicht ſehr alt, und dennoch durch einige Ungewißheit verdunkelt. Die erſte Veranlaſſung dazu ſcheinet Thoinet Arbeau, ein Franzoſe, gegeben zu haben, der 1588 ein Werk unter dem Titel Orcheſographie herausgegeben. Seine Erfindung beſtund darin, daß er in dem, zu jedem Tanz gehörigen Tonſtük, unter den Noten die Schritte anmerkte. Aber für die Figur und das übrige hat er keine Zeichen. Dieſe Erfindung blieb alſo ohngefehr ein ganzes Jahrhundert ungebraucht, bis Feuillet, ein Tanzmeiſter in Paris, ſeine Choregraphie herausgegeben, darin dieſe Kunſt in ihrem völligen Licht erſcheinet. *) Dieſer Tanzmeiſter eignet ſich die ganze Erfindung derſelben zu: andre aber geben ihm Schuld, er habe die Sache dem berühmten Tanzmeiſter Beauchamps durch einen gelehrten Diebſtahl entwendet.

* *

Das von Hrn. Sulzer unten angeführte Werk des Feuillet iſt, überſetzt, in Tauberts vollkommenem Tanzmeiſter (Leipz. 1709. 4.) befindlich. — Ein Auszug daraus erſchien (Braunſchw. 1768. 8.) unter dem Titel: **Die Kunſt nach der Chorographie zu tanzen, nebſt einer Abhandlung über die äußerliche Wohlanſtändigkeit im Tanzen, mit K. von C. I. V. F.** — Stellungen und Wendungen einiger neuen engliſchen Tänze finden ſich aufgezeichnet, in Frd. Gottl. Nagels neuen engliſchen Tänzen (2 Theile, Halle 1766 und 1767) und in einer Sammlung einer neuen Art gedruckter Tänze (ebend. 1768.) —

Choriambus.

(Dichtkunſt.)

Ein Sylbenfuß von vier Sylben, davon die erſte und vierte lang, die zwey mittlere kurz ſind — ◡ ◡ —. Er theilt ſich alſo in zwey andere, einen Trochäus — ◡ und einen Jambus ◡ —, und wird deßwegen auch Trochäo-Jambus genennt. Man kann ihn auch als einen Daktylus mit einer angehängten langen Sylbe anſehen, wie in dem Ausdruk himmliſche Luſt. Von dieſem Fuß hat

Die

*) Der Titel des Buchs iſt dieſer: Chorégraphie ou l'art d'ecrire la danſe par caractères, figures et ſignes demonſtratifs etc. par Mr. Feuillet, Maitre de Danſe. Die zweyte Ausgabe iſt von 1701.

Die choriambiſche Versart ihren Namen, welche in lyriſchen Gedichten von den Alten bisweilen gebraucht, und im Deutſchen, ſo viel uns bekannt, von Klopſtok zuerſt glüklich verſucht worden. Der Vers beſteht aus einem oder aus zwey Choriamben, welche mit Spondäen vermiſcht ſind. Von dieſer Art ſind die drey erſten Verſe jeder Stophe in der Horaziſchen 24 Ode des 1 Buchs:

Quis deſiderio ſit pudor aut modus.

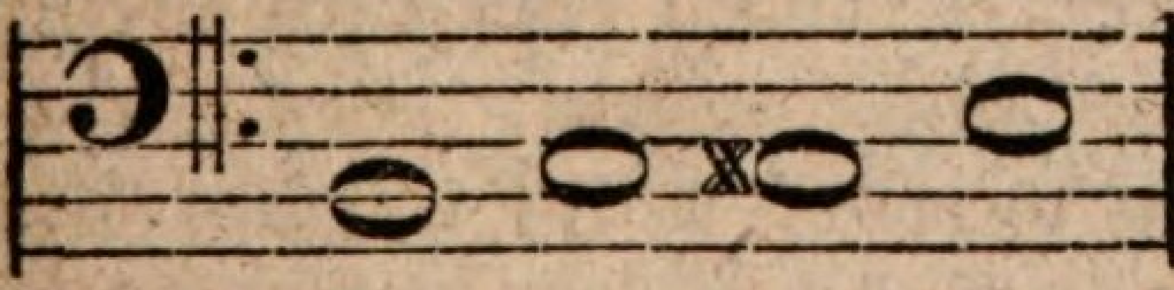
Klopſtok hat ſeine choriambiſche Verſe mit Trochäen angefangen, welche die Deutſchen oft für Spondäen brauchen.

Unberufen zum Scherz, welcher im Liede lacht,
Nicht gewöhnet zu ſehn, tanzende Grazien,
Wollt ich Lieder wie Schmidt ſingt,
Lieder ſingen wie Hagedorn.

Chromatiſch.

(Muſik.)

Dieſen Namen gaben die Alten einem ihrer Hauptſyſtemen der Muſik, in welchem die vollkommene Quarte vier Sayten hatte, dergeſtalt geſtimmt, daß die zweyte gegen die erſte, und die dritte gegen die zweyte, Intervalle ausmachten, die etwas kleiner waren, als ein halber Ton, die vierte gegen die dritte aber ein Intervall, das ohngefehr mit unſrer kleinen Terz übereinkommt. Alſo könnten folgende Töne der heutigen Tonleiter



ohngefehr die vier Töne eines chromatiſchen Tetrachords vorſtellen. Dieſes Syſtem aber hatte noch verſchiedene Arten. Ariſtoxenus ſezt drey Arten des chromatiſchen Geſchlechts, die er die weiche, die hemioliſche und die toniſche nennt. Die Verhältniſſe der Intervalle dieſer drey Arten beſtimmt er ſo. Er theilet die reine Quarte in Gedanken in 60 Theile, und nimmt für die drey Intervalle folgende Verhältniſſe:

Für die chromatiſche weiche Art 8; 8; 44.
— — hemioliſche 9; 9; 42.
— — toniſche 12; 12; 36.

Alſo waren in dem weichen chromatiſchen die zwey erſten Intervalle ohngefehr Dritteltöne, und das dritte etwas gröſſer als eine kleine Terz; in dem toniſchen aber waren die zwey erſten Intervalle halbe Töne, und das dritte ein Intervall von einem ganzen und einem halben Ton, etwas kleiner als unſre kleine Terz.

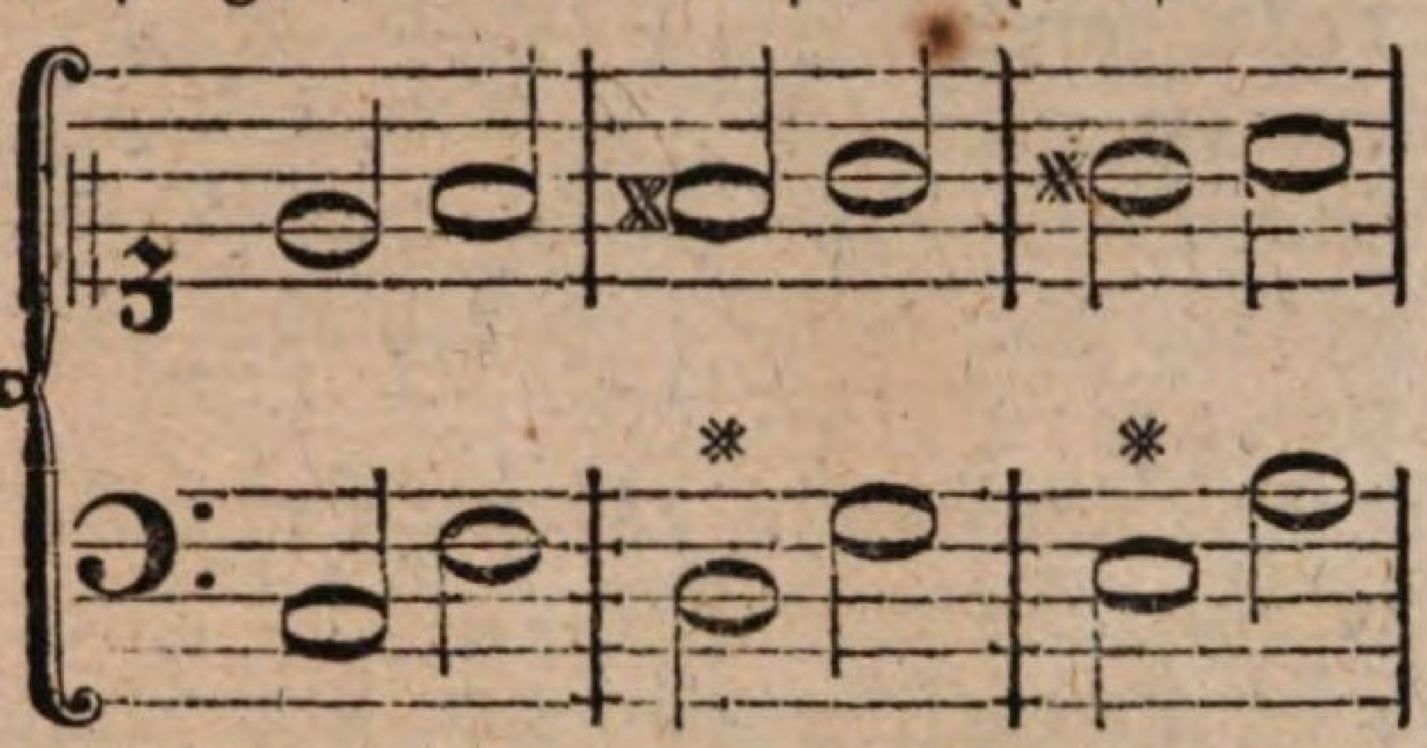
Ptolemäus giebt nur zwey Arten des chromatiſchen Syſtems an, das weiche oder alte, und das harte. Für jenes giebt er folgende Intervalle: $\frac{27}{28}$; $\frac{14}{15}$; $\frac{5}{6}$; für dieſes aber folgende: $\frac{21}{22}$; $\frac{11}{12}$; $\frac{6}{7}$.

Da wir überhaupt nicht mit Gewißheit ſagen können, wie die Alten ihre Tonleitern zum muſikaliſchen Saz gebraucht haben, ſo läßt ſich auch der Gebrauch dieſer chromatiſchen Syſtemen nicht beſtimmen.

In der heutigen Muſik haben wir eigentlich nur das diatoniſche Geſchlecht beybehalten: indeſſen geſchieht es doch oft, daß zu der Melodie Töne genommen werden, die nicht in die diatoniſche Leiter des Grundtones, darin man ſingt, gehören. Dieſe werden alsdenn chromatiſche Töne genennt. Beſonders nennt man diejenigen Stellen des Geſanges chromatiſch, wo derſelbe durch verſchiedene halbe Töne hintereinander ſteigt oder fällt. Ein ſolcher Gang drukt alſo natürlicher Weiſe allemal etwas aus, das dem freyen Weſen der gröſſern diatoniſchen Fortſchreitung entgegen iſt, und dienet insbeſondere, ſolche Leidenſchaften auszudruken, die das Gemüth in eine Beklemmung ſetzen, und etwas Trauriges haben, Schmerz und Betrübniß,

Schreken, Furcht und auch Wuth. Da aber die chromatiſche Fortſchreitung im Grunde die Schönheit des Geſanges und der Harmonie hemmet, ſo muß ſie in einem Stük nicht allzuoft, ſondern nur an den Stellen angebracht werden, wo der Affekt beſonders auszuzeichnen iſt. Ganze Stüke in chromatiſchen Fortſchreitungen haben etwas gezwungenes.

Die chromatiſchen Fortſchreitungen erfodern einen beſondern Gang des Grundbaſſes. Aufſteigende Fortſchreitungen entſtehen natürlicher Weiſe, wenn der Baß wechſelsweiſe um eine Terz fällt, und um ein Quarte ſteiget, wie in dieſem Exempel:



Abſteigende Fortſchreitungen werden durch hintereinander folgende Dominanten im Baſſe veranlaſſet. Dieſe chromatiſchen Gänge haben ihre Einſchränkungen. Von dem Tone, von welchem man ſie anfängt, kann man nicht mehr, als höchſtens fünf Stufen fortſchreiten; in einem Durton z. E. von der Terz bis zur Sexte. Denn weder die kleine Terz, noch die Sexte, dürfen in dieſer Tonart vorkommen. Ueberhaupt können in ſolchen Gängen nur diejenigen fremde halbe Töne angebracht werden, die Subſemitonia ſolcher Töne ſind, dahin man ausweichen könnte.

Man giebt auch der heutigen Tonleiter, nach welcher die Octave in zwölf Intervalle, jedes von einem größern oder kleinern halben Ton, eingetheilt iſt, den Namen des diatoniſch-chromatiſchen Syſtems. Im Grund iſt es blos ein aus vielen diatoniſchen Leitern der harten Tonart zuſammengeſeztes Syſtem, welches entſtehet, wenn zu jedem, der diatoniſchen Stufe des C dur zugehörigen Tone, ebenfalls ſeine diatoniſchen Stufen der harten Tonart hinzugethan, alle daher entſtehende Töne aber, in den Bezirk einer Octave gebracht werden. Daher entſtehet nur beyläufig, daß allemal zwiſchen zwey auf einander folgende ganze diatoniſche Töne noch ein halber Ton eingeſchaltet wird, der denn, als ein chromatiſcher Ton desjenigen Grundtones, zu welchem er diatoniſch nicht gehört, angeſehen werden kann. Und ſo können wir, ob wir gleich im Grunde nur ein einziges, und zwar das harte diatoniſche Klanggeſchlecht haben, ſowol chromatiſch fortſchreiten, als auch aus der weichen Tonart ſpielen. Bey den Alten war das chromatiſche Geſchlecht nicht zufällig wie bey uns, ſondern machte ein eigenes, beſondern Geſetzen unterworfenes Geſchlecht aus, das andre Stufen hatte, als das, was wir ſo nennen.

Ciaconne auch Chaconne.

(Muſik.)

Ein zum Tanz gemachtes Tonſtük in Dreyvierteltakt. Seine Bewegung iſt mäßig und der Takt ſehr deutlich ausgedrükt. Die Ciaconne beſteht aus einer ziemlich langen Folge einer, mit Abwechslungen wiederholten Melodie von vier oder acht Takten, wobey eigentlich der Baß darin obligat ſeyn, das iſt, nach einer gewiſſen Anzahl Takte denſelben Geſang wiederholen ſoll; wiewol dieſes nicht mehr ſo oft geſchieht. Schon der Name zeiget an, daß dieſes Tonſtük italieniſchen Urſprungs iſt. Es ſchikt ſich zu gemeinen, aus vielen Strophen beſtehenden Liedern, die in Frankreich Couplets genennt werden.

Cis.

(Muſik.)

Der Name einer der zwölf Töne der heutigen Tonleiter. Es iſt nach unſrer Art die Töne zu benennen, der zweyte in der Tonleiter, und einen ſolchen halben Ton höher als C, der durch das Verhältniß 18: 19, nach der von uns angenommenen Temperatur aber durch 243: 256, ausgedrukt wird. Wo man die alte Benennung der Töne beybehalten hat, wird er ut dieſis genennt. Die Benennungen Cis dur und Cis mol, bedeuten die diatoniſchen Tonleitern, in denen Cis der Grundton iſt; die erſte nach der harten, die andere nach der weichen Tonart. Es wird aber ſelten in dieſen Tonarten geſezt.

Claßiſch.

(Redende Künſte.)

Claßiſche Schriftſteller werden diejenigen genennt, die als Muſter der guten und feinern Schreibart können angeſehen werden; denn claßiſch bedeutet in dieſem Ausdruk ſo viel, als von der erſten oder oberſten Claſſe. Wer Sachen ſchreibt, die gründlich gedacht und ſo ausgedrukt ſind, daß Perſonen von reifem Verſtand und gutem Geſchmak nicht nur an jedem Gedanken, ſondern auch an jedem einzeln Ausdruk Gefallen haben, der gehört in dieſe Claſſe. Nur die Nationen können ſolche Schriftſteller haben, bey denen die Vernunft ſich auf einen hohen Grad entwikelt hat; wo das geſellſchaftliche Leben und der tägliche Umgang zu einer Vollkommenheit geſtiegen iſt, daß der Verſtand und der feine Geſchmak die Sinnlichkeit weit überwiegt. Nur alsdenn fangen die Menſchen an, an Gegenſtänden, die blos auf den Verſtand und auf die feinern Empfindungen würken, ein Vergnügen zu haben. Dieſes würkt bey denen, die vorzüglichen Verſtand und Geſchmak haben, das Beſtreben, auch die Gegenſtände, die nicht ſtark auf die Sinnen würken, mit Aufmerkſamkeit zu betrachten, die feinern Beziehungen der Dinge zu bemerken, und dadurch für die Vergnügungen des geſellſchaftlichen Lebens ein neues Feld zu eröfnen, das wegen der unendlichen Mannigfaltigkeit der Gegenſtände unerſchöpflich iſt. Sie entdeken in der Geiſterwelt, in den Gedanken und Empfindungen, eine neue Natur, eine Welt, die an intereſſanten Begebenheiten, an mannigfaltigen Verwiklungen, an fürtreflichen Ausſichten, weit fruchtbarer, und an Vergnügungen weit reicher iſt, als die gröbere, blos auf die äußern Sinnen würkende Natur. Wer einmal mit dieſer unſichtbaren Welt bekannt worden, der führt alles, was zur feineſten Ergötzlichkeit, zur angenehmſten Unterhaltung nöthig iſt, beſtändig mit ſich, und entfaltet in dem geſellſchaftlichen Leben mancherley Scenen dieſer unſichtbaren Natur; er macht die, welche mit ihm umgehen, aufmerkſam darauf, und ſo breitet ſich ein feiner Geſchmak an Gegenſtänden des Verſtandes und des Witzes nach und nach in der menſchlichen Geſellſchaft aus. Man lernt Dinge hochſchätzen, die in einem rohern Zuſtand, ganz unbemerkt geblieben ſind; man ſieht diejenigen, welche die neuen Quellen dieſes feinen Vergnügens eröfnet haben, als wohlthätige und für die Geſellſchaft wichtige Männer an. Durch dieſe Ehre ermuntert verdoppeln ſie ihre Kräfte, dringen immer tiefer in die Beobachtung der ſittlichen Welt hinein, und wenden die äußerſte Sorgfalt an, alles was ſie bemerkt haben, andern auf die vollkommenſte Art mitzutheilen. So breitet ſich Verſtand und Geſchmak nach und nach über die feinen Geſellſchaften aus. Alsdenn erſcheinen die

die Schriftſteller, die auch für die Nachwelt claßiſch bleiben, weil ſie aus der unveränderlichen Quelle alles Guten und Schönen, der Natur, geſchöpft haben.

Es ſcheinet, daß der Menſch ein gewiſſes Maaß von Verſtandeskräften habe, in die Beſchaffenheit ſittlicher Gegenſtände einzudringen, welches er nicht überſchreiten kann, und daß die beſten Köpfe jeder Nation, die ſich die Cultur des Verſtandes ernſtlich hat angelegen ſeyn laſſen, den höchſten Grad dieſes Maaßes erreichen. Daher geſchieht es denn, daß die Schriften dieſer Männer, in welcher Nation und in welchem Jahrhundert ſie gelebt haben mögen, jeder andern Nation, die ohngefehr auch den höchſten Grad der Vernunft erreicht hat, nothwendig gefallen müſſen. Dieſe ſind alsdenn die wahren claßiſchen Schriftſteller für alle Völker.

Der beſte Schriftſteller einer Nation aber, die jenen hohen Grad der Cultur noch nicht erreicht hat, kann ſeiner Nation ſehr gefallen, kann einen allgemeinen Ruhm bey ſeinen Zeitverwandten haben, ohne in die Zahl der claßiſchen Schriftſteller zu gehören. Nicht die beſten jeder Nation ſind claßiſche Schriftſteller, ſondern die beſten der Nation, welche die Cultur der Vernunft auf das höchſte gebracht hat.

Auch nicht die Cultur des Verſtandes, die nur auf das abſtrakte Denken geht, die alle Begriffe bis auf das einfacheſte auflöſet, bildet ſolche Schriftſteller; denn unter allen Scholaſtikern findet ſich keiner. Alſo können die ſtrengen Wiſſenſchaften unter einem Volke auf einem hohen Grad der Vollkommenheit geſtiegen ſeyn, ohne daß ſie einen einzigen claſſiſchen Schriftſteller hat. Der claſſiſche Verſtand geht nicht auf das Abſtrakte; er ſezt das Mannigfaltige in einer Sache nicht aus einander, ſondern weiß es in ſeiner Mannigfaltigkeit einfach zu ſagen, und es dem anſchauenden Erkenntniß klar darzuſtellen. Er macht mehr feine, ein durchdringendes Auge erfodernde Beobachtungen, als richtige auf die Entwiklung der Begriffe gegründete Schlüſſe. Der abſtrakte Denker ſagt mit viel Worten wenig, weil er blos die höchſte Gewißheit zum Augenmerk hat: der claßiſche Denker ſagt in wenig Worten viel, und giebt uns durch einen kurzen und leicht zu faſſenden Spruch, das Reſultat eines langen und ſcharfen Nachdenkens.

Der ſcharfe Beobachtungsgeiſt, der die Haupteigenſchaft eines claßiſchen Kopfs iſt, entwikelt ſich nicht durch das Studium der abſtrakten Wiſſenſchaften; wird nicht durch die Arbeit im Cabinet ausgebildet, ſondern in der Welt, unter Geſchäften, und vornehmlich durch den Umgang mit Menſchen, die denſelben ſchon beſitzen. Nicht die Schulen, ſondern die Geſellſchaft, da wo ſie ſich am meiſten mit großen Gegenſtänden beſchäftiget, wo die ſchnelle Anſtrengung der Verſtandeskräfte, nothwendig wird, wo man vieles auf einmal überſehen, und ſich angewöhnen muß, auch ohne methodiſches Nachdenken gründlich zu ſeyn, geben dem Geiſt die Stärke, die männliche Kühnheit und die Sicherheit, welche zum claßiſchen Denken nöthig iſt. Doch kann ein glükliches Genie, durch den bloßen lebendigen oder todten Umgang mit wahrhaftig claßiſchen Köpfen, ſich ſelbſt zum claßiſchen Schriftſteller bilden.

Wenn dieſe Anmerkungen ihre Richtigkeit haben, ſo können daher die Gründe angegeben werden, warum ohne irgend einen Mangel an Genie, bis itzt noch ſo wenig deutſche Schriftſteller ſich hervorgethan haben, von denen man vermuthen kann, daß ſie, ſowol bey der deutſchen Nachwelt, als auch bey andern

dern Nationen, als claßiſche Schriftſteller werden angeſehen werden.

Daß überhaupt aller Orten mehr claßiſche Dichter, als andre claßiſche Schriftſteller erſcheinen, läßt ſich leicht begreifen. Die Einbildungskraft und die Empfindungen zeigen ſich allemal früher, als der Verſtand und der Beobachtungsgeiſt; alſo können ſie in einer Nation auch eher zur Vollkommenheit kommen, als die Talente, die nur auf eine gewiſſe Größe des Verſtandes gegründet ſind. Daher iſt es, wie Cicero angemerkt hat, *) leichter, einen großen Dichter, als einen großen Redner anzutreffen.

Colorit.

(Mahlerey.)

Mit dieſem Namen bezeichnet man den Theil der Mahlerey, der jedem Gegenſtand die Farben zu geben weiß, die er haben muß, damit das Ganze, als ein in der Natur vorhandener Gegenſtand in die Augen falle. In dieſem Sinn kann man den Begriff des Worts Colorit durch Farbengebung ausdrüken. Man verſteht aber auch durch dieſen Ausdruk, die Beſchaffenheit aller im Gemählde ſichtbaren Farben in ihrem Zuſammenhang und in ihrer Würkung auf das Colorit.

Durch das Colorit unterſcheidet ſich das Gemählde von der bloßen Zeichnung und dem Kupferſtich. Wär in der ſichtbaren Natur alles einfärbig, wie in den Kupferſtichen, ſo würde ſie ohne Zweifel eines groſſen Theils ihrer Schönheit beraubt ſeyn. Denn in den Farben liegt ein Reiz, der oft nicht viel geringer iſt, als der, der von der Schönheit der Formen herrühret. In der lebloſen Natur übertrift die untergehende Sonne jede andre Schönheit, und der lachenden Morgenröthe kommt an Anmuthigkeit nichts gleich. Selbſt in der höhern Natur ſtreitet der Reiz der Farben auf einem jugendlichen ſchönen Geſichte, mit dem Reiz der Bildung um den Vorzug. Auch andre Arten der Kräfte, die in Bildung und Form liegen, finden ſich vielleicht eben ſo ſtark in den Farben. Die Todtenbläſſe allein iſt vermögend, Mitleiden zu erweken, und gewiſſe widerſtehende, die höchſte Mißharmonie erwekende Farben, Abſcheu.

Diejenigen, welche eine ausſchlieſſende Liebe zur Zeichnung haben, und deßwegen das Colorit gering ſchäzen, verkennen die Schönheit in Farben, und bedenken nicht, daß in den Künſten der höchſte Grad der Kraft von der Täuſchung herkomme,*) die nur durch den vollkommenſten Ausdruk der Wahrheit; alſo, in ſichtbaren Dingen, durch das vollkommene Colorit, erreicht wird. Man ſieht den Laocoon in Marmor, und wird durch dieſen Anblik mit mancherley Empfindungen durchdrungen: aber wenn izt dieſes Bild zu leben anfienge; wenn wir die Bläſſe der Todesangſt im Geſicht und am ganzen Leibe, die blutrünſtigen Streifen auf der Haut; wenn wir die Spuren des ſchäumenden Gifts der Schlange**) durch ekelhafte Farben ausgedrukt ſähen: alsdenn würden wir auch das heftige Keuchen zu hören glauben, und der ganze Eindruk würde alsdenn die höchſte Stärke haben. Die Niobe in Marmor erwekt das tiefſte Mitleiden; aber wenn man ſie mit der Farbe des Todesſchrekens, mit dem ſtarren und unausſprechlich verwirrten Auge ſähe, ſo könnte niemand den Anblik

*) Multo tamen pauciores oratores quam poetae boni reperientur. Cic. de Orat. Lib. I.

*) S. Täuſchung.

**) Perfuſus ſanie vittas, atroque veneno. Virg.

Anblik aushalten. Man ſtelle ſich bey dem, was Apollo im Belvedere entzükendes hat, noch die Farbe einer göttlichen Jugend, und den Glanz, der dem Vater des Lichts zukommt, vor: was würde man alsdenn empfinden? Alſo bleibt dem vollkommenen Colorit ſein Werth auch bey dem höchſten Reiz der Form: es iſt ein eben ſo weſentlicher Theil der Kunſt als die Zeichnung.

Aber worin beſteht ſeine Vollkommenheit? durch welchen Weg, durch welches Studium gelangt der Mahler zu ſicherer Kenntniß aller Kräfte deſſelben? Dies iſt vielleicht die ſchwerſte Aufgabe aus der ganzen Kunſt. Ohne Zweifel wär es dem Titian ſelbſt unmöglich geweſen, das, was er über die Schönheit und die Kraft des Colorits empfunden hat, auszudrüken. Da es uns ſo ſehr ſchwer wird, von der Schönheit in Formen irgend etwas beſtimmtes zu erkennen, ob es gleich möglich iſt, von Formen manchen deutlichen Begriff zu faſſen, ſo wird es völlig unmöglich, die Schönheit, die von Miſchung und Harmonie der Farben entſteht, zu beſchreiben. Wir ſind, wie ein großer Kenner ſich ausdrükt, mit den Verhältniſſen des menſchlichen Körpers lange nicht ſo unbekannt, als mit den täglichen Erſcheinungen in der Natur, und mit den Spuren eines wohlthätigen Lichtes in Abſicht auf die Mahlerey.*) Niemand frage, wie die Farben Liebe, Wolluſt, die lieblichſte Empfindung einer ſanften Ruhe, ein paradieſiſches Gefühl in der Seele bewürken. Man kann es fühlen, aber nicht beſchreiben.

Um ſo viel ſchwerer wird das Studium des Colorits. Es iſt hier noch nicht die Frage von der Auftragung der Farben, ſondern von der Bildung des Auges, zu ſicherm Gefühl der Schönheit in denſelben. Denn ſo wie der, dem das Gefühl des Schönen in Formen fehlt, durch keine Uebung im Zeichnen ein Raphael werden kann, ſo wird auch, ohne das Gefühl des Schönen in Farben, keine Uebung mit dem Pinſel einen Titian oder Correggio bilden. Wer nicht blos ein Zeichner, ſondern ein Mahler werden will, der bilde alſo zuerſt ſein Auge zum Gefühl des ſchönen Colorits.

Dazu hat ihm die Natur eine Schule eröffnet, wo er für jede Gattung des Schönen die vollkommenſten Muſter in allen möglichen Geſtalten ſieht. In dieſer Schule muß er ſeine Blike ſchärfen, ſo wie der griechiſche Zeichner die ſeinigen in den Gymnaſien, auf den Kampfplätzen, bey feyerlichen Aufzügen, wo ihm die ſchönſten Formen der menſchlichen Geſtalt tauſendfach vor Augen ſchwebten, geſchärfet hat. Wer in den glüklichen Ländern, wo die Natur in jugendlicher Schönheit erſcheinet, und an Mannigfaltigkeit der ſchönſten Gegenden unerſchöpflich iſt, den ſchönen Ausſichten zu allen Tages- und Jahrszeiten, in ſtiller Betrachtung und mit Empfindungen eines Liebhabers nachgeht, itzt in einem einſamen Thal; denn auf einem Hügel, wo eine weite Ausſicht mit dem mannigfaltigſten Glanz der Farben bemahlt, vor ihm liegt, ſich hinſetzt, ſich den ſüßen Eindrüken dieſer paradieſiſchen Scenen ganz überläßt, und denn mit forſchenden Bliken die Mannigfaltigkeit, die wunderbare Miſchung und vielfältige Gruppirung der Farben überdenkt; der wird erſt empfinden, hernach auch erkennen lernen, wie aus bloßer Miſchung der Farben eine Schönheit entſteht, die mit jeder andern Schönheit um den Vorzug ſtreitet.

Durch wiederholte Beobachtungen wird er endlich etwas von den Urſachen,

*) S. von Hagedorn Betr. über die Mahlerey IV Buch, 25 Betr.

chen, die ſo angenehme Empfindungen in ihm hervorbringen, kennen lernen. Er wird bemerken, daß eine Scene, aus einem Standort überſehen, mit denſelben Gegenſtänden angeſtellt, einmal himmliſch ſchön, ein andermal ohne Kraft iſt. Dennoch liegen einigermaßen dieſelben Farben an denſelbigen Stellen. Er wird zwey Urſachen davon entdeken. Die eine in der Art oder Würkung des Lichts ſelbſt, die andre in den Einfällen deſſelben.

Die höchſte Schönheit des Lichts iſt allein in der Quelle deſſelben anzutreffen; aber unſer Auge iſt zu ſchwach, den Glanz dieſer Schönheit zu ertragen. Gleich der Gottheit, muß ſie, wenn ſie nicht blenden ſoll, mit einem irdiſchen Schleyer bedekt werden. Heller Sonnenſchein, durch eine von Dünſten leere Luft verbreitet, wirft ein zu ſcharfes Licht über die Gegenden, und die Schatten werden zu hart. Durch dikes, den ganzen Himmel umgebendes Gewölke bedekt, wird das reizendſte des Sonnenlichts ganz ausgelöſcht, alles iſt in den irdiſchen Farben ohne Kraft. In dem größten Reiz erſcheinet die Gegend, wenn ſie unmittelbar von den hinlänglich gemilderten Sonnenſtralen beleuchtet, und die Dunkelheit der Schatten von dem Lichte, welches das helle Gewölke des Himmels zurükwirft, gemildert wird. Dieſes bringt den Mahler auf die Betrachtung, des durch einen ſanften Ton gemilderten Lichtes, als einer Haupturſache der Schönheit in Farben.*) Hieraus lernt er ferner, daß ſowol eine ganze Scene, als jeder Haupttheil derſelben, die Schönheit ſeines Colorits von zwey Hauptlichtern bekomme, dem unmittelbaren, aber wolgemäßigten, einen ſanften Ton erwekenden Sonnenlicht; und dem, dem Schatten gegenüber ſtehenden Himmel, der durch einen ſanften Wiederſchein den dunkeln und ſchattigen Stellen Mannigfaltigkeit und Anmuth giebt.*)

Auch in der Richtung des auf die Scene einſtrömenden Lichts, entdeket der Beobachter eine Haupturſache der Schönheit. Manche Gegend erſcheint bey gleich hellem Himmel, zu einer Stunde des Tages in dem beſten Reiz, und iſt zu einer andern Stunde ohne alle Schönheit. Wenige Beobachtungen ſolcher Veränderungen, werden den Mahler bald auf dieſe, bald auf eine andere Haupturſach der Schönheit in Farben führen. Er wird lernen, daß der Gegenſtand alsdenn am ſchönſten iſt, wenn das einfallende Licht denſelben in zwey gegen einander wolabgemeſſene Hauptmaſſen, eine helle und eine dunkele abtheilet. Er wird erkennen, daß nur alsdenn das Auge mit Wolgefallen auf einer Gegend ruhet, wenn die verſchiedenen Farben deſſelben, in ſo fern ſie hell und dunkel ſind, nicht unordentlich durcheinander zerſtreuet, ſondern in zwey Hauptgruppen oder Maſſen vertheilt ſind, ſo daß an einem Orte das Helle, an einem andern das Dunkele, beyde gegen einander gelagert ſind. Dieſes wird ihn alſo zuerſt überhaupt auf die Betrachtung des Helldunkeln**) und der Maſſen,†) bald hernach aber auf noch tiefer verſtekte Geheimniſſe der Schönheit in Farben führen.

Er wird nun beobachten lernen, wie die beyden Hauptmaſſen mit einander um den Vorzug der Mannigfaltigkeit, und der, jeder eigenen Schönheit, ſtreiten. Das Helle wird ihn durch Anmuthigkeit und die Lieblichkeit ſchöner und in der beſten Harmonie neben einander ſtehender Farben einnehmen; das Dunkle aber wird

*) S. Ton.

*) S. Licht.
**) S. Helldunkel.
†) S. Maſſen.

wird ihn durch eine ſtrengere Schönheit rühren; durch die Mannigfaltigkeit der Farben, durch ihr Feuer, durch die wunderbare Vermiſchung glänzender und dunkeler Theile, in Bewundrung ſetzen. Unter tauſend unnennbaren, durch mancherley Wiederſcheine noch mehr vervielfältigten Farben, wird er hier und da von blitzenden Stellen gegen den dunkeln Grund auf das lebhafteſte gerührt. Er empfindet, daß dadurch das Ganze, Leben und Würkſamkeit bekommt.

Mit ſolchen Begriffen von der Schönheit in Farben, geht er von der Betrachtung der Natur auf die Betrachtung der Kunſt. Er ſieht, wie die beſten Meiſter der Venetianiſchen und Niederländiſchen Schulen, die Schönheit der Natur durch eine glükliche Wahl und Miſchung der Farben auf Holz und Leinwand getragen haben. In dem einen bewundert er die höchſte Wahrheit; er glaubt die Natur ſelbſt vor ſich zu ſehen; in andern findet er ſogar die Schönheit der Farben bis zum Ideal erhoben. Denn fängt er an zu erforſchen, durch welche Mittel es dieſen Künſtlern gelungen, eine ſolche Zauberey hervorzubringen. Da lernt er erkennen, daß das vollkommene Colorit eben ſowol ein großes Genie erfodere, als die vollkommene Zeichnung der Formen; daß das Malen nicht ſowol ein Werk einer geübten Hand, als eines glüklichen Genies, einer auf ſcharfſinnige Beobachtungen gegründeten tiefen Einſicht, und eines immer das Beſte wählenden Geſchmaks ſey.

Wenn der Mahler ſeinen Geſchmak für die Wahrheit und Schönheit des Colorits durch die Beobachtung der Natur und der Kunſt gebildet hat, ſo bedienet er ſich auch dieſer beyden Mittel, die ſchwere Kunſt der Farbengebung zu ſtudiren. Mit dem durch Genie und Verſtand geſchärften Auge eines Leonhardo da Vinci, beobachtet er jede beſondere Würkung der Farben in der Natur, und bringt das Ungewiſſe und Zweifelhafte ſeiner Bemerkungen durch Verſuche zur Gewißheit.

Zuerſt erforſchet er, wie blos durch Licht und Schatten dasjenige bewürkt wird, was man die Haltung nennt.*) Denn erforſcht er, wie durch hellere und dunklere Farben eine Würkung kann hervorgebracht werden, die mit der übereinkommt, die durch Licht und Schatten entſteht.**) Die Beobachtungen hierüber ſammelt er in der Natur, und vermehrt ſie durch Verſuche. Denn ſammelt er die Fälle, wo ein heller Körper gegen einen dunkeln Grund geſtellt, oder ein dunkler gegen einen hellen die wunderbare Würkung thut, Gegenſtände wie durch eine Zauberkraft zu entfernen. †) Denn beobachtet er überhaupt die Modificationen, welche die Farben durch Entfernung vom Auge bekommen, wie jeder Körper nach und nach, ſo wie er ſich vom Auge entfernt, immer etwas mehr von der Färbung der Luft annimmt, und wie zuletzt Körper von ganz verſchiedenen Farben in großen Entfernungen, mit der allgemeinen Farbe der duftenden Luft bekleidet werden. ††)

Ein langes und ernſtliches Studium erfodert hiernächſt die Erforſchung der Urſachen, wodurch die Harmonie der Farben bewürkt wird. Dieſe wird er hauptſächlich dadurch erforſchen lernen, daß er beobachtet, wie ein Gegenſtand durch ſeine Farbe und durch ſein Licht aus einer Maſſe andrer hervortritt und ſich gleichſam ablöſet, und der Vereinigung mit den andern widerſteht. Denn

*) S. Haltung.

**) S. Helldunkel.

†) S. Druker; Zurükweichen.

††) S. Luftperſpectiv.

Denn dieſes wird ihn auf die Spur bringen, wie durch eine entgegengeſetzte Würkung verſchiedene Körper in eine Maſſe zuſammenfließen. Dadurch wird er lernen, wie hier eine Erhöhung, dort Mäßigung, ſowol des Lichts, als der beſondern Farben nöthig ſey.

Am ſchwerſten aber wird er zur genauen Kenntniß der allmähligen Mäßigung der Farbe jedes Körpers, von der Stelle an, die das ſtärkſte Licht hat, bis dahin, wo der ſtärkſte Schatten iſt, kommen. Dieſe Kenntniß der Mittelfarben*) iſt vielleicht der ſchwerſte Theil der Kunſt des Colorits. Ehe man nicht mit dem ſchärfſten Auge unzählige Beobachtungen, ſowol aus der Natur als aus der Arbeit der größten Meiſter geſammelt hat, kann man ſich in dieſem Stük nicht viel verſprechen. Denn kommt endlich noch die Beobachtung der Wiederſcheine,**) wodurch die höchſte Wahrheit mit der größten Mannigfaltigkeit verbunden, entſtehet. Zwar iſt dieſer Theil in der Theorie mehr weitläuftig als ſchwer. Man kann ſich durch leichte Verſuche helfen. Aber in der Ausführung koſtet es unendliche Sorgfalt.

Der Menſch iſt der wichtigſte Gegenſtand der Mahlerey; alſo wird auch vom Colorit der Theil, der dieſen Gegenſtand insbeſondre betrifft, vorzüglich zu ſtudiren ſeyn.†) Zum Glüke hatte man da die vollkommenſten Muſter in der Kunſt vor ſich. Titian hat dieſen Theil zur höchſten Schönheit und bis zum Ideal getrieben; und man kann, ohne die Sache zu übertreiben, ſagen, er habe die Natur übertroffen. Van Dyk aber hat ſie in ihrer Vollkommenheit erreicht. Beyde ſollen in dieſem Stük die Lehrer des Coloriſten ſeyn.

*) S. Mittelfarben.

**) S. Wiederſchein.

†) S. Fleiſchfarbe.

Wenn man bedenket, daß zu allen, zum Colorit nöthigen Kenntniſſen, wovon hier ein kurzer Abriß gegeben worden, noch die aus langer Uebung entſtehende Kenntniß der Farben,*) die man braucht, ihre Behandlung und Miſchung, ihre Dauer und die durch die Zeit darin verurſachte Veränderung, die Handgriffe des Pinſels hinzukommen müſſen, ſo wird man begreifen, wie ſchwer es ſey, in dieſem Theil der Kunſt groß zu werden. Hier iſt die Maxime des Apelles, nulla dies ſine linea, mehr als irgendwo nöthig, und nirgend iſt die Kunſt unerſchöpflicher, als hier. Mit Vergnügen erinnere ich mich hier, wie ich den berühmten Ant. Peſne, einen der beſten Coloriſten unſrer Zeit, in einem Alter von etlichen und ſiebenzig Jahren, ſo oft mit dem Fleiß und Eifer eines Jünglings, der noch alles zu lernen hat, für einen höhern Grad der Vollkommenheit des Colorits habe ſtudiren und arbeiten geſehen.

Das Coloritt kann bey ſeiner Vollkommenheit verſchiedene Charaktere annehmen. Titian, Correggio, Giorgione, haben die Schönheit deſſelben bis zum Idealen gebracht. Van Dyk und viele Niederländer, die bekannt genug ſind, haben darin das Natürliche in der höchſten Vollkommenheit erreicht; und Rubens hat auch über die Natur etwas von dem Feuer ſeines Genies hinzugethan. In einigen ſeiner beſten Stüke gränzet ſein Colorit an das Wunderbare. Claude Gillee, Nicolaus Berchem, Cornel. Poelenburg, und viele andre Landſchaftmahler, haben das Liebliche des Colorits vorzüglich erreicht. Für Rembrandts bezauberndes Colorit finde ich keinen Namen. Doch macht es eine beſondere merkwürdige Art aus. Es giebt auch ein ſtrenges und ernſthaftes Colorit; gründlich könnte

*) S. Farben.

könnte man das nennen, darin wenig ganz helles, unter dem hellbraunen aber eine angenehme Miſchung von blau, grünlich und hellrothen iſt. Zum Muſter dieſer Gattung könnte man Titians Gemählde von der Sendung des heil. Geiſtes in der Kirche Santa Maria della ſalute in Venedig, das ich aber nur nach einer Copey beurtheile, anführen.

Eine vollkommenere Claſſification des Colorits würde, wenn es auch nur zur Erleichterung des Ausdruks der Sprache wäre, nicht überflüßig seyn. Wo man die Sachen nicht ſelbſt vor Augen haben kann, da ſind die Namen von großem Nutzen. Man würde bisweilen dem Mahler gerne ſagen, daß er zu dieſem Inhalt ein Colorit von einer gewiſſen Art wählen ſollte, wenn nur die Art beſtimmt könnte genennt werden. Dieſes würde zwar ſeine Kunſt nicht vermehren; aber wenn er die Kunſt beſitzt, ſo würde er dieſelbe bisweilen auf eine vortheilhafte Weiſe beſtimmen.

* *

Auſſer den, bey dem Artikel **Farben** angeführten, zu der vorſtehenden Materie überhaupt gehörigen, Werken, beſchäftigen ſich damit eigentlicher: De coloribus, libellus, a Simone Portio Neap. latinit. donatus et commentar. illuſtratus, Flor. 1548. 4. — Valent. Bolz Farb- und Illuminirbuch, Baſ. 1549. 8. — Dialoghi ne' quali ſi raggiona della qualità, diverſità, e proprietà dei colori, di Lud. Dolce, Ven. 1565. 8. — Gerard zur Bruegge Illuminir- und Erleuchterenkunſt deutſch durch Joh. Lange, Hamb. 1678. 8. — Eſſai de la nature des couleurs, par Mr. Mariotte, Par. 1681. 12. mit Kpf. — Dialogue ſur le Coloris, Par. 1684. 12. von Rog. de Piles und im recueil des differens ouvrages ouvrages ſur la peinture et le colorit, par Mr. de Piles, Par. 1755. 12. und im 4ten B. der Oeuvr. diverſes de Mr. de Piles, Amſt. 1667. 12. S. 167. in die Form einer Abhandlung umgeſchmolzen in dem Cours de peinture, S. 237. der Amſt. Ausg. von 1767. — Die mit vielen raren und curiöſen Geheimniſſen angefüllte Illuminirkunſt von J. B. Pictorio, Nürnb. 1730. 8. — Obſervations on colours by N. Hofnail, Lond. 1738. 8. — L'optique des couleurs par le R. P. Caſtel, Par. 1740. 8. — La ſcience des ombres, par rapport au deſſein, par Mr. Dupain, Par. 1750. 12. — The painter's Companion, or a Treatiſe on colours, Lond 1762. 8. — Reflexions ſur le coloris, von Hrn. Dudry in dem Amateur, Par. 1762 12. — Abhandlung von den zufälligen Farben, von C. Scherfer, Wien 1765. 8. — Abhandlung über die Wirkung des Lichtes in dem Schatten, in Abſicht auf die Mahlerey; aus dem Franz. des Hrn. C. überſetzt in dem 2ten B. der N. Biblioth. der ſch. Wiſſenſch. (das Original iſt mir nicht bekannt.) — J. Chr. Schäffers Entwurf einer allgemeinen Farbenvereinigung, Regensb. 1769. 4. mit Kpf. — Traité des couleurs materielles et de la manière de colorer, relativement aux differents arts et métiers par Mr le Pileur d'Apligny, Par. 1779. 12. — Obſervations ſur les ombres colorées, contenant une ſuite d'experiences ſur les différentes couleurs des ombres, ſur les moyens de rendre les ombres colorées et ſur les cauſes de la différence de leurs couleurs, par H. F. T. Par. 1783. 12. — — Nächſt dieſen wird von dem Colorit, unter andern, in folgenden, die Mahlerey überhaupt angehenden Werken, gehandelt, als: in des L. B. Alberti Werke, de pictura, im 1 und 2ten B. S. 6 und 25 bey dem Vitruvius des Laet. — in des Vaſari Introduzione alle trè arti di diſegno vor ſ. Vite, im 18ten Kap. S. 105. des 1ten B. der Ausg. von 1767. 4. — in des oben angeführten Dolce Dialogo della pittura, S. 215 u. f. der Florent. Ausg. von 1735. — in I. Schefferi Graphice, Nor. 1669. 8. §. 41-64. S. 154 u. f. — in

— in den Conférences de l'Académie R. de Peint. et de Sculpt. par H. Teſtelin, S. 113. der Amſt. Ausg. von 1770. 12. — in des Laireſſe großem Mahlerbuch, im 4 und 5ten Buch im 2ten B. der neuen Ausg. — in des Richardſon Eſſai on the Theory of Painting, in dem 1ten B. der franzöſ. Ueberſ. ſ. Werke S. 124. — in des Hrn. v. Hagedorn Lettre à un amateur, Dresd. 1755. 8. S. 350 u. f. — in Ebendeſſelben Betrachtungen über die Mahlerey, im 4ten Buche S. 639 = 749. — in des Algarotti Saggio ſopra la pittura, S. 91 der deutſchen Ueberſ. — in den, der art de peindre des Watelet angehängten reflexions S. 117 der Amſterd. Ausg. von 1761. — in Webbs Enquiry into the beauties of painting im 5ten Geſpr. S. 70 der deutſchen Ueberſetz. — im Oreſtrio, Th. 1. S. 201. — in des Mengs lezioni pratiche di Pittura, §. 4. 6. 9. im 2ten B. ſ. Opere, S. 251 — u. a. m. — —

Comiſch.

(Schöne Künſte.)

In dem eigentlichſten Sinn bedeutet dieſes Wort die Eigenſchaft einer Sache, in ſo fern ſie ſich auf die Comödie bezieht, wie in den Ausdrüken, die comiſche Schaubühne, ein comiſcher Dichter. Daher verſteht man durch comiſche Charaktere, comiſche Situationen, ſolche, die ſich zur Comödie gut ſchiken. Die comiſche Materie iſt die, welche ſich zur Comödie ſchiket, und die itzt, da dieſes Schauſpiel ſo verſchiedene Geſtalten angenommen hat, in das niedrige, mittlere und hohe Comiſche eingetheilt wird. Das niedrige Comiſche iſt eigentlich das Poſſierliche, das durch ſeine Ungereimtheit lächerlich iſt. Zum mittlern Comiſchen gehört die Materie, die durch feinen Witz, ſo wie er unter Perſonen von guter Lebensart im Gang iſt, durch Handlungen und Sitten der feinern Welt, und das, was die Römer Urbanität nennten, ergötzend und angenehm wird. Das hohe Comiſche iſt der Inhalt und Ton der Comödie, der ans Trauerſpiel gränzet, und wo ſchon ſtarke und ernſthafte Leidenſchaften ins Spiel kommen. Weil man faſt durchgehends der Meinung iſt, daß das Weſentliche der Comödie in dem Luſtigen und Lächerlichen beſtehe, ſo hat der Ausdruk comiſch die beſondere Bedeutung bekommen, kraft deren es etwas luſtiges und lächerliches bedeutet. Dieſes gehört zur Erklärung des Worts. In Anſehung der Sache ſelbſt wird das, was unmittelbar die Comödie betrifft, in dem beſondern Artikel darüber, und das, was das Lächerliche betrifft, in dem Artikel **Lächerlich** und **Scherzhaft** vorkommen.

* *

Zur Vollendung dieſes, meines Bedünkens, etwas mangelhaften Artikels, ſind Materialien enthalten, in der Geſchichte der comiſchen Litteratur von C. Fr. Flögel, 1ter B. Liegn. 1784. 8. 2ter B. 1785. 8. — —

Comma.

(Muſik.)

Iſt ein kleines Intervall, das zwar in dem Geſang nicht gebraucht wird, aber bey Betrachtung der Intervalle verſchiedentlich vorkommt, auch nicht immer einerley Größe hat. Das gemeine Comma iſt der Unterſchied zwiſchen dem großen Ton $\frac{8}{9}$ und dem kleinen $\frac{9}{10}$, und wird deßwegen mit $\frac{80}{81}$ ausgedrukt. Dieſes wird auch das Comma des Dydymus und das Comma ſyntonum genennt, und iſt dasjenige, was man insgemein unter dem Wort Comma verſteht. Neun ſolche Intervalle, oder neun Sayten, deren jede nur ein Comma höher, als die vorhergehende wäre, würden etwas mehr, als den Raum eines groſſen Tones ausmachen. Daher pfleget

get man zu ſagen, ein Comma ſey ohngefehr der achte oder neunte Theil eines ganzen Tons.

Das Pythagoriſche Comma, welches auch Comma ditonicum genennt wird, iſt der Unterſchied zwiſchen der reinen Octave eines Tons und dem Ton, der entſtehet, wenn man dieſe Octave durch eine Folge von 12 reinen Quinten beſtimmen wollte. Nämlich wenn man zu einem Grundton C, für den man die Zahl 1 ſetzet, ſeine reine Quinte G nimmt, ſo iſt dieſe $\frac{2}{3}$. Davon wieder die Quinte genommen, giebt d $=\frac{4}{9}$, oder um eine Octave tiefer D $=\frac{8}{9}$. Hievon wieder die Quinte A $=\frac{16}{17}$. Deſſen Quinte e $=\frac{32}{81}$ oder eine Octave tiefer E $=\frac{64}{81}$ u. ſ. f. Setzet man dieſes bis auf zwölf Quinten fort, ſo wird der letzte Ton etwas höher als die Octave von C, nämlich $\frac{262144}{531441}$ anſtatt $\frac{262144}{524288}$. Alſo ſind dieſe beyden Töne um ein Intervall, das durch $\frac{524288}{531441}$ ausgedrukt, und das pythagoriſche Comma genennt wird, unterſchieden.

Eine dritte Art iſt das kleine Comma, das durch $\frac{2025}{2048}$ ausgedrukt wird: es iſt der Unterſchied zwiſchen der reinen Octave von C und dem c, welches durch folgende Stimmung heraus kommt. Von C nehme man die reine große Terz (E), davon wieder die reine große Terz (gis), davon die reine Quinte (dis), davon wieder die reine Quinte (b); von dieſen noch einmal die reine Quinte (f), und endlich noch einmal die reine Quinte (c). Dieſes ſo gefundene c iſt um das kleine Comma $\frac{2025}{2048}$ niedriger, als das wahre c, das die Octave von C iſt. Dieſes Comma aber wird insgemein Diaſchisma, oder das doppelte Schisma genennt, weil man auch dem halben Comma den Namen Schisma giebt.

Comödie.

(Redende Künſte.)

Wenn man weder auf die urſprüngliche Beſchaffenheit der griechiſchen Comödie, noch auf irgend eine beſondere Form der gegenwärtigen ſieht, ſondern den Begriff derſelben ſo allgemein macht, als er ſeyn kann, ohne aus ſeiner beſondern Gattung zu treten, ſo kann man ſagen: die Comödie ſey die Vorſtellung einer Handlung, die, ſowol durch die dabey vorkommenden Vorfälle, als durch die Charaktere, Sitten und das Betragen der dabey intereſſirten Perſonen, die Zuſchauer auf eine beluſtigende und lehrreiche Weiſe unterhält. Daß ſie, wie ſo oft geſagt wird, blos die Abſicht habe, die Thorheiten der Menſchen lächerlich zu machen, iſt weder von der alten noch von der heutigen Comödie wahr. Es giebt ſehr gute Comödien, die zwar ſehr beluſtigen, darin aber keine Thorheit, in der Abſicht ſie lächerlich zu machen, vorgeſtellt wird. In vielen Stüken des Plautus liegt das hier und da vorkommende Lächerliche mehr in den comiſchen, bisweilen übertriebenen Einfällen des Dichters, als in der Sache ſelbſt: und wenn wir alles Beluſtigende und Ergötzende in den Comödien des Terentius auszeichnen wollten, ſo würde ſich finden, daß dieſer fürtrefliche Comödienſchreiber ſehr ſelten dabey die Abſicht gehabt hat, Thorheiten lächerlich zu machen. Dieſes kann eine der Abſichten ſeyn: und oft hat die Comödie die Zuſchauer auf Unkoſten der Thoren oder andrer Perſonen, die der Verfaſſer gehaßt hat, lachen gemacht; nur geſchieht dieſes nicht in jeder guten Comödie.

— Non ſatis eſt riſu diducere rictum
Auditoris: et eſt *quaedam* tamen
hic quoque Virtus. *)

Jede

*) Hor. ſerm. I. 10.

Jede auf der Schaubühne vorgeſtellte Handlung, die Perſonen von Verſtand und Geſchmak angenehm unterhält, ohne ſie in ſtarke ernſthafte Leidenſchaften zu ſetzen, und das Gemüth durch heftige Empfindungen hinzureißen, iſt eine gute Comödie. Je feiner und geiſtreicher aber, und je lehrreicher dieſes zugleich geſchieht, deſto größer iſt der Werth derſelben für Zuſchauer von feinem Geſchmak.

Will man alſo den Charakter und die Beſchaffenheit der Comödie näher beſtimmen, ſo darf man nur mit einiger Aufmerkſamkeit unterſuchen, was uns in den Handlungen, in den Sitten, in den Charakteren und dem Betragen der Menſchen auf eine lehrreiche Art unterhält, und, ohne den Grund des Herzens aufzurühren, intereſſant iſt.

Ariſtoteles giebt von der Comödie einen Begriff, der dem, was ſie zu ſeiner Zeit war, angemeſſen iſt. Er ſetzt ihr Weſen in der Vorſtellung deſſen, was in dem Charakter und in den Handlungen der Menſchen ungereimt, tadelhaft und verkehrt iſt. Wir ſetzen es in der Abbildung deſſen, was das menſchliche Leben, was die Charaktere, die Sitten, die Handlungen ergötzendes und unterhaltendes haben. Wir haben hinlängliche Erfahrung, daß vernünftige und tugendhafte Handlungen, natürliche Sitten, Charaktere, in denen nichts ungereimtes, nichts verkehrtes iſt, uns ſehr vergnügen können; und wir ſehen, daß ſchon die römiſche Comödie ſich dieſes edlern Stoffes bedienet hat. Die ſittliche Welt hat mehrere Seiten, von denen wir ſie mit Vergnügen anſehen. Selbſt die blos thieriſche Natur hat in Handlungen und Sitten ſchon etwas ergötzendes für uns: warum ſollte es nicht weit mehr intereſſant für uns ſeyn, Menſchen bey den ſo mannigfaltigen Vorfallenheiten des Lebens handeln zu ſehen? Jedes ſittliche Gemählde, das uns Menſchen nach ihren wahren Charakteren zeiget, jede Scene des Lebens, wobey wir die Empfindungen, Gedanken, Anſchläge, Unternehmungen der Menſchen ruhig beobachten können, iſt für einen nachdenkenden Zuſchauer ein ergötzender Anblik. Warum wollten wir dem Mahler der Sitten verbieten, uns andre, als lächerliche Scenen vorzulegen? Warum ſollten wir die liebenswürdige und die vernünftige Seite des Menſchen mit weniger Luſt ſehen, als die verkehrte und ungereimte?

Es kann von ungemeinem Nutzen ſeyn, wenn man uns die Thorheiten der Menſchen in ihrem wahren Lichte zeiget;*) ſollte es aber weniger nützlich ſeyn, uns durch Beyſpiele von vernünftigem Betragen, von edler Sinnesart, von Rechtſchaffenheit, von jeder im täglichen Leben nöthigen Tugend ſo zu rühren, daß wir dauerhafte Eindrüke davon behielten? Man kann unmöglich befürchten, daß das Schöne und Gute weniger Eindruk zum Vergnügen mache, als das Lächerliche, da wir ſehen, daß ſelbſt Plautus und Moliere nirgend fürtreflicher ſind, als wo ſie ernſthaft geweſen. Man laſſe alſo der ſpottenden und lachenden Comödie ihren Werth, und behalte die Schaubühne auch für diejenige offen, die ohne Lachen, durch edlere Gemählde ergötzet, die uns die menſchliche Natur auf der ſchönen und anmuthigen Seite zeiget.

Auch laſſe ſich niemand durch die Beſorgniß einiger Kunſtrichter, daß durch die edlere Comödie die Schranken zwiſchen dem Tragiſchen und dem Comiſchen weggenommen werden und zweydeutige Mittelarten entſtehen, die man weder zur Comödie noch Trago-

*) S. Lächerlich; Spott.

Tragödie rechnen könne, irre machen. Die Natur kennt ſolche Schranken nicht. So wenig man uns ſagen kann, wo das Hohe ſich von dem Niedrigen, das Große von dem Kleinen trennt, oder auf welcher Stelle das Lied an die Ode, oder die Ode an das Lied gränzet, ſo wenig hat die Critik das Recht nach den Gränzen zwiſchen der Comödie und der Tragödie zu fragen. Sie ſind nicht in dem Weſen, ſondern in Graden unterſchieden.

Die Grundregel, die der comiſche Dichter beſtändig vor Augen haben muß, iſt nicht die, nach welcher Ariſtophanes ſich allein ſcheint gerichtet zu haben: Spotte und erweke Verachtung und Gelächter; ſondern dieſe: Mahle Sitten und zeichne Charaktere, die für denkende und empfindende Menſchen intereſſant ſind. Dem zu folge wird er über die Sitten der Menſchen in allen Ständen genaue Beobachtungen anſtellen, um ſie mit Wahrheit und Lebhaftigkeit abzubilden. Was er darin tadelhaft findet, wird er durch feinen Spott zu beſſern ſuchen, was er ſchön und edel bemerkt, wird er in einem reizenden Lichte zeigen, und wir werden durch ſeine Gemählde empfinden lernen, was in den Sitten frey, ſchön, edel, groß, und was darin ungereimt, gezwungen, ſclaviſch, niedrig und lächerlich iſt. Wir werden unſre Zeitgenoſſen, und jeder ſich ſelbſt in einem Lichte ſehen, das uns verſtattet, ein unpartheyiſches Urtheil über unſre Sitten zu fällen. Er wird ſich ein Hauptſtudium daraus machen, die verſchiedenen Charaktere der Menſchen genau kennen zu lernen; er wird bemerken, wie dieſelben durch die Lebensart, durch die äußerlichen Verbindungen, durch den Wohlſtand, durch Pflicht und durch andere Umſtände modificirt werden. Er wird Charakter, Pflicht, Leidenſchaften und Situationen der Menſchen gegen einander in Streit bringen, und uns auf denſelben höchſt aufmerkſam machen. Oft wird er uns den Streit der Vernunft gegen die Leidenſchaften zeigen. Er wird ſowol dem Schalk als dem Heuchler die Maske abreiſſen, und beyde in ihrer wahren Geſtalt für unſer Geſicht bringen. Den rechtſchaffenen Mann aber wird er in den mancherley verworrenen Umſtänden des Lebens in einem Lichte zeigen, wodurch wir von Hochachtung gegen ihn durchdrungen werden. Alles Gegenſtände, die an ſich höchſt intereſſant ſind, und durch die Kunſt des Dichters es noch mehr werden. Denn werden ihm auch die mancherley Zufälle des menſchlichen Lebens, das Verhalten der Menſchen von verſchiedener Gemüthsart bey denſelben, eine ſehr reiche Quelle zu den intereſſanteſten Gemählden geben.

Der Stoff zur Comödie iſt ſo mannigfaltig, daß verſchiedene merklich von einander abgehende Arten dieſes Schauſpiels daher entſtehen können. Es würde nicht ohne Nutzen ſeyn, wenn dieſe Arten näher beſtimmt, und jeder Art beſondere Beſchaffenheit umſtändlich aus einander geſetzt würde. Diejenigen, darin hauptſächlich alles auf die vollkommene Auszeichnung eines Charakters ankommt, könnte man Comödien der Charaktere nennen. Von dieſer Art haben wir ſehr viele: wie den Geizigen, den Ruhmräthigen, den Lügner, den Mann nach der Uhr, u. d. gl. Dieſe Gattung allein iſt an Stoff beynahe unerſchöflich, da die Miſchung der Charaktere ſelbſt unendlich verſchieden iſt. Es ſind noch ungemein viel Charaktere, die, ob ſie gleich intereſſant ſind, von keinem Dichter beſonders behandelt worden.

Man hat für die Hiſtorienmahler aus der Geſchichte, aus den Dichtern und aus den Romanen intereſſante

ſante Scenen zu hiſtoriſchen Gemählden zuſammen geſucht: weit wichtiger wäre es für die comiſche Schaubühne, noch nicht behandelte merkwürdige Charaktere zu ſammeln.

Zu dieſer Gattung der Comödie iſt die Handlung ſo zu wählen, daß die Umſtände, in welche die Hauptperſon verſetzt wird, ihrem Charakter auf mancherley Weiſe entgegen ſtehen: der Miſanthrop muß, wie Diderot ſagt, ſich in eine Coquette, und Harpagon in ein armes Mädchen verlieben. Die meiſten Kunſtrichter wollen haben, der comiſche Dichter ſoll entgegengeſetzte Charaktere neben einander ſtellen, damit ſie ſich durch den Gegenſatz deſto beſſer heben: aber der angeführte ſcharfſinnige Mann hat gründlich gezeiget, daß dieſe Regel keinen Grund habe, und daß der Contraſt in dem Widerſtreitenden zu ſuchen ſey, das die Situationen, die vorübergehenden Leidenſchaften mit dem Charakter haben. Vornehmlich aber iſt dieſes wichtig, daß in ſolchen Stüken nicht mehr, als ein Hauptcharakter vorkomme, dem alles übrige untergeordnet ſey. Dieſes iſt eine Einheit, die noch weit weſentlicher iſt, als die Einheit der Zeit und des Orts. Die vollkommenſte Ausführung des Plans in einer Comödie dieſer Art würde dieſe ſeyn. Ein Menſch würde in eine Situation geſetzet, die einen völligen Conflikt mit ſeinem Charakter macht. Alſo müßte entweder der Charakter den Umſtänden nachgeben, oder in dieſen müßte durch die, dem Charakter gemäße Handlungen, eine ſolche Wendung hervorgebracht werden, daß der Charakter am Ende ſein Recht behielte; das iſt: entweder würde der Charakter über die Situation der Sachen, oder die Sachen über den Charakter den Sieg erhalten.

Es iſt leicht zu ſehen, wie ein ſolcher Plan, wenn er recht gut ausgeführt wird, ein immerwährendes Intereſſe vom Anfang bis zum Ende in der Handlung unterhält, und wie mannigfaltige Abwechslungen der Vorſtellungen noch überdem, durch die Nebenperſonen erwachſen würden. Etwas von einer ſolchen Behandlung ſieht man in dem Tartüffe des Moliere; aber ſein Geiziger iſt gar nicht nach dieſer Art behandelt, und auch dieſerhalb ſehr weit unter jenem. Denn den Charakter ſo behandeln, daß alle Augenblike eine neue, in der Haupthandlung nicht gegründete Situation, die mit dem Charakter ſtreitet, entſtehet, giebt eine aus blos einzeln, keinen wahren Zuſammenhang habenden Scenen beſtehende Comödie. Es iſt allemal ein Fehler gegen die Einheit der Handlung, wenn der Dichter etwas anbringt, das nicht aus der Lage der Sachen in der Haupthandlung entſteht, wenn es gleich genau in dem Charakter der handelnden Perſonen iſt; denn es führet immer von der Hapthandlung ab. So iſt das, was Terenz im Eunuchus in dem erſten Auftritt der dritten Handlung anbringt, zwar gut, um den Charakter des Thraſo zu bezeichnen; aber es fällt ganz außer der Handlung.

Bey dieſer Art der Comödie kann man die Abſicht haben, durch ſeltſame Charaktere blos zu beluſtigen, oder häßliche verhaßt und verächtlich, oder edle und gute in ihrem liebenswürdigen Lichte zu zeigen. Alſo iſt die Comödie der Charaktere eines ſehr verſchiedenen Charakters und vieler Mannigfaltigkeit fähig.

Eine andre Art iſt die Comödie der Sitten, die zur Abſicht hat, ein wahrhaftes und lebhaftes Gemählde gewiſſer ſich auszeichnender Sitten, vor das Auge der Zuſchauer zu bringen. So kann man die Sitten des Hofes, die Sitten der Reichen, die Sitten ganzer Völker vorſtellen. Denn obgleich in allen Gattungen der Comödie Sitten vorkommen, ſo

würde man doch von denjenigen mit Recht eine beſondere Gattung machen, die ſolche Hauptgemählde gewiſſer Sitten zum Hauptaugenmerk hätten. So iſt z. E. die in England mit ſo großem Beyfall aufgenommene Beggars Opera des Gay, darin die Sitten des niedrigſten Standes der Menſchen, der herumſchweifenden Bettler, gemahlt werden. Die ſatyriſchen Schauſpiele der Griechen waren Comödien der Sitten, weil darin die Sitten der Satyren abgebildet wurden.

Dieſe Art der Comödie iſt einer ſehr großen Annehmlichkeit und einer großen Mannigfaltigkeit des Charakters fähig. Die Sitten verſchiedener Stände und Völker gehören unter die angenehmſten und intereſſanteſten Gegenſtände der Betrachtung. Es giebt lächerliche, verwünſchte, aber auch naive, liebenswürdige, uns bis zur Entzükung reizende Sitten. Es kann auch nicht ſo ſehr ſchwer ſeyn, die Handlung ſo zu wählen, daß die Sitten, die gemahlt werden ſollen, durch dieſelben in einem guten Licht erſcheinen. Was für großen Nutzen ſolche Gemählde, ohne das Ergötzende derſelben mitzurechnen, haben können, läßt ſich ſo leicht einſehen, daß es überflüßig wäre, dieſen Punkt aus einander zu ſetzen. Ein jeder ſieht, um nur ein einziges Beyſpiel anzuführen, wie wichtig es ſeyn könnte, die Sitten einer gewiſſen Claſſe der nichtswürdigſten Menſchen, ſo wie Hogarth dieſelben in den berühmten Kupferſtichen, die unter dem Harlots Progreſs bekannt ſind, vorgeſtellt hat, auf die Schaubühne zu bringen. Den Nutzen einer ſolchen Vorſtellung beſchreibet Terentius nach ſeiner Art fürtreflich, in folgender Stelle:

Id vero eſt, quod ego mihi puto palmarium
Me repperiſſe, quo modo adoleſcentulus
Meretricum ingenia et mores poſſet notare:
Mature ut cum cognorit, perpetuo oderit.
Quae dum foris ſunt, nihil videtur mundius,
Nec magis compoſitum quidquam nec magis elegans:
Quae, cum amatore ſuo cum coenant, liguriunt.
Harum videre ingluviem, ſordes, inopiam,
Quam inhoneſtae ſolae ſint domi, atque avidae cibi
Quo pacto ex jure heſterno, panem atrum verrent:
Noſſe omnia haec, ſalus eſt adoleſcentulis.*)

Dazu aber würde freylich erfodert, daß ſowol Dichter als Schauſpieler, große Zeichner und Mahler wären. Es ſcheinet, daß die Comödie der Sitten die wichtigſte Gattung des Drama ſey.

Eine andre Gattung könnten die Comödien ausmachen, deren Hauptabſicht iſt, eine einzige merkwürdige Situation in allem, was ſie Gutes oder Böſes hat, vorzuſtellen. Dahin gehörten ſowol allgemeine Situationen, wie die wäre, da ein Vater einige ungerathene Kinder hätte; die Situation eines dürftigen Menſchen; einer gewiſſen Lebensart; eines Standes; als auch beſondere Situationen, darin man durch gute oder ſchlechte Handlungen verſetzt worden.

Es ſcheinet eben nicht gar ſchwer, für jede Situation eine Handlung auszudenken, wobey der Dichter Gelegenheit bekommen könnte, die gewählte Situation in einem lebhaften Lichte zu zeigen. Nichts aber würde mehr beytragen, das Gute und Böſe des menſchlichen Lebens lebhaft zu erkennen, als dieſe Gattung.

Die

*) Eunuch. Act. V. ſc. 4.

Die geringſte Art ſcheinet die Comödie zu ſeyn, darin die Handlung weder in dem innern noch äußern Zuſtand der handelnden Perſonen gegründet iſt, ſondern durch ſeltſame Begebenheiten, wunderbare Zufälle und Verwiklungen intereſſant wird; da mancherley unerwartete, außerordentliche und zum Theil abentheuerliche Dinge nach einander erfolgen und Verwirrungen verurſachen, die den Geiſt in beſtändiger Aufmerkſamkeit unterhalten, und da die ganze Handlung durch eine unerwartete Auflöſung ein End erreicht. Dieſe Art iſt die leichteſte, und erfodert den wenigſten Verſtand. Denn es iſt ſehr leicht, eine Menge durch einander laufender Zufälle zu erdenken, die eine Handlung, die man eben hat vornehmen wollen, verwirren, und daher zu verſchiedenen ſeltſamen Verwiklungen Gelegenheit geben. Indeſſen iſt dieſe Gattung zur Beluſtigung und zur Abwechslung gut, und kann allerhand ſehr artige Scenen auf die Bühne bringen.

Aus dieſen wenigen Anmerkungen läßt ſich hinlänglich abnehmen, was für ein weites Feld einem comiſchen Dichter offen ſteht, was für mannigfaltiges Vergnügen und was für Nutzen dieſer Zweig der Kunſt geben kann.

Alle vorhergehenden Anmerkungen betreffen den Inhalt der Comödie überhaupt. Bey genauer Unterſuchung der Sachen würde ſich vielleicht zeigen, daß dieſelbe ihren Werth nicht ſowol von der Hauptmaterie, als von der guten Behandlung bekomme. Von dem beſten Stük, das jemals auf die Bühne gebracht worden, könnte mit Beybehaltung der Fabel, der Anordnung und faſt aller Umſtände, ein ganz ſchlechtes Stük gemacht werden: ſo wie etwa ein unverſtändiger Ueberſetzer aus der Ilias, mit Beybehaltung aller darin vorkommenden Begebenheiten und Beſchreibungen, eine elende Epopee, oder ein ſchlechter Mahler nach dem beſten Gemählde des Raphaels eine Copey machen würde, die das Auge eines Kenners keinen Augenblik vergnügen könnte.

Hieraus läßt ſich abnehmen, daß die Erfindung und Einrichtung der Fabel und des Plans bey weitem nicht die Hauptſache ſey. Dieſe Dinge machen den Körper der Comödie aus, der allerdings ſeine gute Geſtalt und wolabgemeſſene Glieder, aber auch ein Leben und eine denkende und empfindende Seele haben muß. Dieſe zeiget ſich in den Reden, in den Geſinnungen und in den auf das genaueſte beſtimmten Eindrüken, welche die vorkommenden Sachen auf die Gemüther der handelnden Perſonen machen. Ein verſtändiger Zuſchauer beſucht die comiſche Schaubühne nicht ſowol wegen der merkwürdigen Situationen oder ſeltſamen Vorfälle, die darin vorkommen, dergleichen er ſich in der größten Mannigfaltigkeit ſelbſt erdenken kann, als um den Eindruk zu beobachten, den ſie auf Menſchen, deren Genie und Gemüthsart etwas merkwürdiges hat, machen. Er will die Stellung, die Gebehrden, die Geſichtszüge der Perſonen, ihre Reden und jede Aeußerung einer, durch die Umſtände gereizten Seele, wahrnehmen.

Aus dieſen Betrachtungen entſtehen die wahren Regeln und Maximen, nach denen der comiſche Dichter zu arbeiten hat. Die allgemeinſte und wichtigſte Regel ſcheinet die zu ſeyn, daß alles, was die handelnden Perſonen reden oder thun, vollkommen natürlich ſey. Der Zuſchauer muß bey jeder dramatiſchen Vorſtellung vergeſſen, daß er etwas durch Kunſt veranſtaltetes ſehe; nur denn, wenn er gar keinen Begriff, weder von dem Dichter, noch von dem Schauſpieler, als Schauſpieler hat, genießt er die Luſt der Vorſtel-

lung ganz. Sobald ihm das geringſte vorkommt, wobey er anſteht, ob der Dichter oder der Schauſpieler völlig in der Natur geblieben ſey, ſo wird er von dem Schauplatz der Natur auf eine durch Kunſt gemachte Bühne verſetzt, wo er aus einem Zuſchauer ein Kunſtrichter wird. Dadurch wird jeder Eindruk, den das Schauſpiel auf ihn macht, plötzlich geſchwächt, weil er aus einer würklichen Welt in eine eingebildete herüber gebracht wird.*)

Wenn ſchon die Ungewißheit, ob jedes, was wir ſehen und hören, würklich vorhanden ſey, oder uns nur vorgeſpiegelt werde, eine ſo nachtheilige Würkung thut; wie vielmehr wird denn nicht das offenbar Unnatürliche beleidigen? Daher läßt ſich erklären, warum wir ſo ſehr verdrießlich werden, wenn man die handelnden Perſonen will luſtig ſeyn laſſen, wo nichts zu lachen iſt, oder wenn der Dichter überhaupt etwas von uns erzwingen will; wenn er Einfälle, Gedanken und Empfindungen, die er etwa bey gewiſſen Gelegenheiten gehabt hat, andern Menſchen, die weder ſeine Sinnesart haben, noch ſich in ſeiner Lage befinden, in den Mund legen will. Was kann abgeſchmakter ſeyn, als daß Plautus z. B. einem ernſthaften Liebhaber, dem ſeine Schöne entriſſen worden, dieſen froſtigen Scherz in den Mund legt:

Ita mihi in pectore et in corde facit
amor incendium,
Ni lacrumae os defendant, jam ardeat credo caput.

Jede Rede, jedes Wort, das nicht auf die ungezwungenſte Weiſe aus der Gemüthsart der redenden Perſon, und den Umſtänden, darin ſie iſt, folget, wird anſtößig.

Aber nicht blos die Gedanken, Empfindungen und Handlungen der Perſonen, ſondern auch der Ausdruk ihrer Reden muß höchſt natürlich ſeyn. Wir müſſen auf der Bühne jeden vollkommen ſo ſprechen hören, wie das Original, das er vorſtellet, ſprechen würde. Ein einziger zu hoher, zu gekünſtelter oder verſtiegener, oder nicht in dem Charakter der redenden Perſon liegender Ausdruk, kann einen ganzen Auftritt verderben. Beſonders muß dieſes Natürliche in dem Ton der Unterredung, da mehrere Perſonen mit einander ſprechen, getroffen ſeyn, wenn nicht das ganze Stük froſtig werden ſoll. Dieſes iſt eines der ſchwereſten Stüke der comiſchen Kunſt. Schon in dem gemeinen Umgang ſind gar wenig Menſchen, die in dem Ton der Unterredung etwas intereſſantes haben. Die meiſten drüken ſich langweilig, unbeſtimmt und ganz kraftlos aus. Daher kommt es oft, daß der Dichter, der es gern beſſer machen will, ins Unnatürliche, Gezwungene oder Methodiſche verfällt. Der in Deutſchland überhaupt noch ſo ſehr wenig ausgebildete gute Ton, und das wenig intereſſante in den täglichen Geſellſchaften, iſt vielleicht ein Hauptgrund des noch ſchwachen Zuſtandes unſerer Comödie. Wiewol es in dieſem Stük den Schauſpielern noch mehr, als den Dichtern mangelt. Folgende Anmerkungen des Horaz enthalten das Weſentliche, was über die Schreibart und den Ton in der Comödie kann geſagt werden.

Eſt brevitate opus, ut currat ſententia neu ſe
Impediat verbis laſſas onerantibus aures.
Et ſermone opus eſt modo triſti, ſaepe jocoſo
Defendente vicem modo Rhetoris, atque Poetae
Interdum urbani, parcentis viribus, atque
Extenuantis eas conſulto.*)

So

*) S. Natürlich.

*) Sermon. I. 10.

So nothwendig es iſt, daß in dieſer Gattung jedes einzele natürlich ſey, ſo ſehr wichtig iſt es auch, daß alles intereſſant ſey. Weh dem comiſchen Dichter, deſſen Zuſchauer währender Vorſtellung nur einen langweiligen Augenblik haben. Und doch kann die Handlung ſelbſt nicht in jedem Augenblik ihrer Dauer lebhaft oder merkwürdig ſeyn. Es kommen nothwendig geringere Auftritte, Nebenperſonen, kleinere, der Handlung keine Hauptwendung gebende Vorfälle, vor die Augen des Zuſchauers. Auch dieſe Nebenſachen müſſen, jede in ihrer Art, intereſſant ſeyn.

Man weiß, wie ſchlechte Dichter, und bisweilen auch gute, wenn ſie ſich vergeſſen, dergleichen weniger wichtige Sachen intereſſant zu machen ſuchen. Sie miſchen fremde epiſodiſche Scenen ein; ſie geben einigen Nebenperſonen poſſirliche Charaktere, damit ſie den Zuſchauer, ſo oft nichts zur Handlung gehöriges vorkommt, durch ihre Einfälle unterhalten können. Daher entſtehen die meiſten im Grund abgeſchmakten Auftritte zwiſchen ſchalkhaften Bedienten; daher haben ſich gewiſſe poſſirliche Charaktere, der Harlekin, der Scarmuz u. d. g. als Dinge, die in jeder Comödie nothwendig wären, eingeſchlichen. Daß dergleichen epiſodiſche Auftritte, etwa in den Häuſern, währender Zeit, da die Herrſchaft in einer intereſſanten Handlung begriffen iſt, vorfallen; oder daß auch bey den Hauptperſonen, in der Natur ſelbſt epiſodiſche Zwiſchenſcenen vorkommen, rechtfertiget den Dichter nicht, ſelbige mit in ſeinen Plan zu nehmen. Er ſoll uns die Dinge nicht ſo, wie ſie täglich geſchehen, mit allen gewöhnlichen oder ungewöhnlichen Nebenſachen, ſondern ſo, wie ſie zur lebhafteſten Beluſtigung und zum volleſten Vergnügen eines Zuſchauers von Verſtand und Geſchmak geſchehen ſollten, vorſtellen.

Dieſer Fehler, die leer ſcheinenden Stellen der Handlung mit epiſodiſchen Gegenſtänden auszufüllen, ſo wie der andre, wodurch die Scenen langweilig werden, kommt insgemein von einem Mangel des Verſtandes und der guten Laune des Verfaſſers der Stüke, der entweder dieſe weſentlichen Eigenſchaften eines comiſchen Dichters nicht im gehörigen Grad beſitzt, oder ſie bisweilen nicht anwendet. Wer in dieſem Fache glüklich ſeyn will, der muß mehr, als irgend ein andrer Künſtler, reich an Gedanken und Vorſtellungen ſeyn. Wenn ihm bey den, in dem Verlauf der Handlung natürlicher Weiſe vorkommenden Sachen, nichts beyfällt, als was jedem Menſchen dabey auch beyfallen würde, wenn ſein Verſtand nicht tiefer, als ein gewöhnlicher Verſtand, in die Sachen hineindringt, wenn das, was geſchieht, auf ſeine Einbildungskraft und Empfindungen keine andre, als gewöhnliche oder alltägliche Eindrüke macht: ſo mag er die Zuſchauer damit verſchonen; dieſe wollen auf der Schaubühne Menſchen ſehen, die bey allen Vorfällen, in allen Situationen und Umſtänden ſich von der Seite des Verſtandes, des Witzes oder der Empfindungen in einem intereſſanteren Lichte zeigen, als der gemeine Haufe der Menſchen. Dergleichen Menſchen aber hört und ſieht man immer gerne; denn wenn gleich die Geſchäffte und Verrichtungen, darin man ſie ſieht, an ſich nichts intereſſantes haben, ſo werden die Auftritte durch ihre Art zu denken und zu empfinden intereſſant. Verſtand, Witz, Laune, Charakter, ſind Dinge, die überall, auch in den gemeineſten Auftritten des Lebens, unſre Aufmerkſamkeit reizen. Das geringſte, das ein poſſirlicher Menſch thut, beluſtiget; und ſo wird jedes

Wort eines Menſchen von vorzügli-chem Verſtand oder Witz, mit Vergnügen gehört. Daraus folget denn, daß auch die Nebenauftritte, wenn ſie nur würklich in der Handlung liegen, unterhaltend genug werden können. Es iſt ſo gar möglich, Auftritte, wo die Handlung völlig ſtille ſteht, die einigermaßen nur in fugam vacui, damit die Scene nicht ganz leer ſey, eingeführt werden, ganz wichtig zu machen. Man kann ſie dazu anwenden, daß man eine oder ein paar Perſonen ihre Gedanken über das, was bereits geſchehen iſt, oder über die gegenwärtige Lage der Sachen, oder über das, was noch geſchehen ſoll, über die Charaktere anderer Perſonen äußern läßt. Dieſe können Betrachtungen anſtellen, wodurch das Lehrreiche und Unterrichtende, das in der Handlung liegt, in dem helleſten Licht erſcheinet. Freylich muß der Dichter Verſtand genug haben, anſtatt des gemeinen und alltäglichen, feine und treffende Anmerkungen zu machen, den moraliſchen oder philoſophiſchen Wahrheiten ein Licht und eine Kraft geben, wodurch ſie auf immer lebhaft und unvergeßlich bleiben. Dergleichen Scenen ſind die eigentlichen Stellen, wo die richtigſten Sentenzen, Maximen und Beobachtungen, die von allen verſtändigen Kunſtrichtern unter die wichtigſten Gegenſtände der Dichtkunſt gerechnet werden, *) in ihrem vollen Licht erſcheinen können. Es iſt in der That kaum eine wichtige philoſophiſche oder moraliſche Wahrheit, oder Lebensregel, oder Beobachtung über Menſchen und Sitten, kaum eine von den praktiſchen Wahrheiten, die jeder Menſch beſtändig vor Augen haben ſollte, die der comiſche Dichter in ſolchen Auftritten nicht ſollte in einem Lichte zeigen können, in welchem ſie höchſt überzeugend und treffend ſind. Man ſehe unter andern, als ein Beyſpiel dieſer Sache, die fürtreffliche Scene, womit in dem Perſer des Plautus der dritte Aufzug anfängt. Ein niederträchtiger Schmaruzer will ſeine Tochter zu einem Schritt bewegen, den ſie verabſcheuet. Die verſchiedenen Vorſtellungen, die das Mädchen ihrem unwürdigen Vater auf die einfacheſte und naiveſte Art thut, enthalten verſchiedene wichtige Punkte der reineſten Moral, und ſind auf eine Art vorgetragen, die man ohne ſtarke Rührung nicht leſen kann. Wer eine Scene von comiſcher Handlung einer ſo reizenden, aus blos ruhigen Reden beſtehenden, wie dieſe iſt, vorziehen kann, muß gar wenig ſittliches Gefühl haben. Für Zuſchauer, die etwas höheres als die Beluſtigung des Auges und der Phantaſie ſuchen, kann der ruhigſte Auftritt wichtig werden. Nur in dem niedrig Comiſchen muß jeder Augenblik mit Handlung angefüllt ſeyn.

*) S. Denkſprüche.

Ueberhaupt iſt die Comödie zu lehrreichen und unterrichtenden Auftritten von dieſer Art ſehr viel bequemer als das Trauerſpiel. Tragiſche Auftritte und Begebenheiten äußern ſich in dem Leben ſelten; da hingegen täglich Geſchäffte vorfallen, denen Verſtand, Klugheit, Mäßigung der Leidenſchaften, Kenntniß der Welt, Rechtſchaffenheit, jede einzele Tugend, einen erwünſchten Fortgang geben, oder darin das Gegentheil dieſer Eigenſchaften Verwirrung und Unordnung verurſachet. Jedem Menſchen, der blos in den gewöhnlichen moraliſchen oder bürgerlichen Verbindungen ſtehet, kommen faſt täglich Fälle vor, bey denen ſein Betragen gegen andere und ſeine ganze Art zu denken und zu handeln von einiger Wichtigkeit wird. So wie unſer Körper täglich verſchiedenen Zufällen ausgeſetzt iſt, ſo iſt es auch unſer moraliſcher Zuſtand: wir ſind keinen Tag vor Proceſſen, vor Beleidi-

leidigungen, die man uns anthut, vor Zwiſtigkeiten mit andern Menſchen, vor Feindſchaften, vor Betrügereyen, ſicher; und kaum vergeht ein Tag, da wir nicht nöthig haben, um mancherley Verdruß oder Verwirrung zu vermeiden, bald aus Klugheit nachzugeben, bald mit guter Art ſtandhaft zu ſeyn, und andern Menſchen, die wir nicht beleidigen dürfen, oder doch nicht beleidigen wollen, entgegen zu handeln. Bald müſſen wir uns ſelbſt, bald andere beſänftigen; itzt andere von etwas überzeugen, denn von ihnen Vorſtellung annehmen und mit Unpartheylichkeit unterſuchen; itzt andre Menſchen verſöhnen, denn uns verſöhnen laſſen; veniam dare petereque viciſſim.

Welcher Menſch von Vernunft und Nachdenken wird ſo gleichgültig, man möchte ſagen, ſo brutal ſeyn, daß er nicht wünſchte, für Geſchäffte und Vorfälle, von denen ſeine Ruhe, ſein guter Name, ſeine Ehre, und oft das ganze Glük ſeines Lebens abhängt, richtige und wolgezeichnete Muſter vor ſich zu haben, die ihm auf eine einleuchtende Art zeigen, was er hier zu thun und dort zu vermeiden habe? Vergeblich ſucht er in den Büchern der Moraliſten Unterricht und Rath; ſie reden zu allgemein, er wendet ihre Lehren nicht mit Zuverläßigkeit auf die ihm vorkommende Fälle an. Nur die comiſche Bühne kann ihm für jeden Auftritt des Lebens die wahren Muſter des Guten und des Böſen, des Vernünftigen und Unvernünftigen geben; dabey zeichnet ſie ihm die Fälle ſo genau mit allen Umſtänden beſtimmt vor, daß er nicht blos ſieht, was er zu thun hat, ſondern wie er es thun ſoll; ſie giebt ihm nicht blos das ſpekulative, ſondern das zum Leben allein nützliche praktiſche Urtheil.

Es kann niemand zweifeln, daß alle dieſe wichtige Gegenſtände, deren hier Erwähnung geſchieht, nicht die eigentliche Materie der Comödie ſeyen: alſo kommt es nur auf den Verſtand und das Genie des comiſchen Dichters an, durch eine gute Behandlung derſelben höchſt lehrreich, und folglich für nachdenkende Menſchen höchſt intereſſant zu ſeyn. Wie aber nach dieſen Begriffen die Comödie nichts anders iſt, als die praktiſche Philoſophie durch Handlungen ausgedrukt, ſo kann nur der mit Fortgang für die comiſche Bühne arbeiten, der außer den Talenten des Dichters, auch die Eigenſchaften eines wahren praktiſchen Philoſophen hat. Hier gilt es vorzüglich, was Horaz ſagt:

— Neque enim concludere verſum
Dixeris eſſe ſatis. —

Denn blos poetiſche Talente ſind zu ſolcher Arbeit von gar geringer Hülfe. Wer nicht das ganze ſittliche Leben des Menſchen mit Leichtigkeit überſieht, weſſen Blike nicht tief in die menſchliche Natur hineingedrungen, wer nicht die verborgenſten Winkel des Herzens erforſchet hat, wer nicht wahre Weisheit, Tugend und Rechtſchaffenheit in allen Geſtalten und Formen kennt, und nicht alle pſychologiſchen und moraliſchen Urſachen des Unverſtandes, der Unſittlichkeit und jeder Thorheit ergründet hat, der kann kein vollkommener comiſcher Dichter ſeyn.

Darum wundre man ſich nicht über die Seltenheit der zu dieſer Gattung erfoderlichen Talente. Nur die erſten Köpfe einer Nation haben Stärke genug, dieſes Feld zu bearbeiten. Noch kommt es hier nicht auf das Genie allein an; denn ohne große Erfahrung iſt es unzulänglich, den Foderungen der comiſchen Bühne genug zu thun. Die hiezu nöthige Kenntniß kann durch kein Studium im Cabinet erlangt werden: man muß, um ſie zu bekommen, noth-

wendig die Menſchen in ihren mannigfaltigen Verhältniſſen und in den mancherley Geſchäfften des Lebens geſehen haben, und auch ſelbſt mit in dieſelben verwikelt geweſen ſeyn. Wem dieſes mangelt, der kann ſeine ganze Lebenszeit alle Regeln der comiſchen Schaubühne ſtudirt haben, ohne eine wahrhaftig gute Scene hervorzubringen im Stande zu ſeyn. Die Regeln ſind nur für den gut, der die nöthigen Materien zu einer regelmäßigen Bearbeitung vorräthig hat.

Es wäre nach dem, was bereits hier und da in dieſem Artikel über die Natur der Comödie angemerkt worden, ſehr überflüßig, noch beſonders von ihrem Nutzen zu ſprechen, da aus dem angeführten ſchon hinlänglich erhellet, daß keine andre Dichtungsart ihr den Vorzug der Wichtigkeit ſtreitig machen könne. Daß die comiſche Bühne nirgend, und in Deutſchland am wenigſten, das iſt was ſie ſeyn ſollte, iſt blos der Nachläßigkeit derer zuzuſchreiben, die das Schikſal der Künſte in ihren Händen haben, und die Wichtigkeit dieſer herrlichen Erfindung, die Menſchen zugleich zu beluſtigen und zu unterrichten, nicht einſehen. Dieſes benimmt aber der Wichtigkeit der Sache ſelbſt ſo wenig, als der ſchlechte Zuſtand der öffentlichen Anſtalten, wodurch die Bürger des Staats zur wahren Moralität, und die Jugend zur Zucht, Vernunft und Sitten ſollten angeführt werden, an dem die unbegreifliche Nachläßiget derer, die die Länder regieren, Schuld hat, dieſen Veranſtaltungen ihre Würde benimmt. Man ſieht die Bühne als eine Luſtbarkeit an. Da ſie es unſtreitig iſt, und, ohne von ihrer beluſtigenden Kraft das geringſte zu verlieren, einen höchſt wichtigen Einfluß zur Ausbreitung der Vernunft und Rechtſchaffenheit, zur Vertilgung der Thorheit und zur Heilung der Verderbniß haben kann: ſo iſt es eine eben ſo große Barbarey, ſich dieſer Vortheile nicht zu bedienen, als es ſeyn würde, ein Kriegsheer zu bloßen Luſtbarkeiten zu halten, und ihm deßwegen blos hölzerne Waffen zu geben.

Man hat keine zuverläßige Nachrichten von der Zeit und dem Orte der Erfindung des comiſchen Schauſpiels. Die Athenienſer eigneten ſich dieſelbe zu. Indeſſen hat Ariſtoteles ſchon angemerkt, daß man den eigentlichen Anfang und Fortgang deſſelben nicht ſo ſicher wiſſe, als den, welchen die Tragödie gehabt hat. Eben dieſer Philoſoph berichtet, daß **Epicharmus** und **Phormys**, beyde aus Sicilien, zuerſt eine beſtimmte Handlung in die Comödie eingeführt haben. In Athen aber ſoll **Crates**, der nur wenig Jahre vor dem **Ariſtophanes** gelebt hat, die förmliche Comödie, die eine Handlung hat, von jenen nachgeahmt haben. Vor ihnen mag ſie alſo irgend eine Luſtbarkeit geweſen ſeyn, wie die heutigen Faſtnachts- oder Aſchermittwochs-Luſtbarkeiten: wie denn faſt alle freye Völker zu allen Zeiten etwas dergleichen gehabt haben. Aus einer ſolchen Luſtbarkeit, wobey vielleicht, wie jetzo noch an verſchiedenen Orten geſchieht, von einigen zum Poſſenreißen aufgelegten Perſonen, öffentlich allerhand die Vorbeygehenden antaſtende Reden geführt worden, kann die Comödie ihren Anfang genommen haben. Die älteſte Form derſelben in Athen ſcheinet noch nahe an ein ſolches Poſſenſpiel zu gränzen. **Ariſtophanes** wirft ſeinen Vorgängern und ſelbſt ſeinen Zeitverwandten vor, daß ſie Gaukeleyen machen, um Kinder zum Lachen zu bringen, und daß ihre Stüke meiſt aus Poſſen beſtehen. Wir werden bald einen Umſtand bemerken, der dieſen ſchlechten Anfang der Comödie in völlige Gewißheit ſetzen wird.

Es kann auch ſeyn, daß die Comödie ihren Urſprung von Freudenfeſten genommen, welche nach Einſammlung der Feldfrüchte einem freyen Volke ſo natürlich ſind. Allem Vermuthen nach ſind die erſten Luſtſpiele, aus denen hernach die völlige Comödie entſtanden iſt, blos perſönliche Satyren geweſen; vielleicht der Knechte gegen ihre Herren. Man kann um ſo viel weniger hieran zweifeln, da die förmliche Comödie anfänglich blos Perſonalſatyren zum Grund gehabt hat.

In Athen hat die Comödie ſich in drey verſchiedenen Formen gezeiget. Die alte Comödie, nach der erſten uns bekannten Form, iſt um die 82 Olympias aufgekommen. Horaz nennt drey Dichter, die ſich darin hervorgethan haben; den Eupolis, Cratinus und Ariſtophanes. Wir haben nur von dem letzten noch einige Stüke, woraus wir uns einen Begriff von dieſer Comödie machen können. Die Handlung iſt von würklichen, damals neuen Begebenheiten hergenommen, die Perſonen werden nach ihren wahren Namen genennet, und vermittelſt der Masken wurde ſogar ihre Geſtalt, ſo viel möglich, nachgeahmt. Sie führte lebende und ſogar bey der Vorſtellung gegenwärtige Perſonen auf. Dabey war ſie ganz ſatyriſch. Wer irgend eine wichtige Thorheit, es ſey in Staatsgeſchäfften, oder in andern Angelegenheiten begangen, oder wer übel gehandelt, die Geſchäffte der Republik nicht gut geführt, oder wem ſonſt der Dichter über gewollt hat, der wurde darin öffentlich zur Schau ausgeſtellt und gemißhandelt. Selbſt die Regierung, die politiſchen Einrichtungen und die Religion wurden bisweilen verlacht. Horaz beſchreibt dieſen Charakter der alten Comödie auf folgende Weiſe:

Eupolis atque Cratinus, Ariſtophanesque poetae,
Atque alii quorum Comoedia priſca virorum eſt,
Si quis erat dignus deſcribi, quod malus aut fur,
Quod moechus foret, aut ſicarius, aut alioqui
Famoſus, multa cum libertate notabant. *)

Demnach war dieſe Comödie eine beſtändige Satyre über die Sitten und Handlungen der Zuſchauer. Die mechaniſche Einrichtung der Fabel kommt dabey wenig in Betrachtung. Die Hauptſache waren die beißenden Spöttereyen über den Charakter und über die Aufführung der Athenienſer. Oft war der Inhalt allegoriſch: Wolken, Fröſche, Vögel, Weſpen, wurden als Perſonen eingeführt.

Man wundert ſich jetzo darüber, daß damals den Comödienſchreibern eine ſo ausgelaſſene Freyheit verſtattet worden, da es heute zu Tage einem ſehr übel bekommen würde, wenn er den geringſten Bürger auf der Schaubühne beſchimpfte. Insbeſondre kann man ſich kaum vorſtellen, daß Ariſtophanes ungeahndet das ganze athenienſiſche Volk, das iſt, ſeine Zuſchauer ſelbſt, gemißhandelt, ihnen ihre Narrheit auf die beiſſendſte Art vorgeworfen hat. Man hat gemeint, die Athenienſer hätten eine ſolche unwiderſtehliche Luſt an witzigen Spöttereyen gehabt, daß ſie es gut geheißen, auch wenn ſie noch ſo beleidigend geweſen, nur damit ſie lachen könnten. Der Pater Brümoy meinet, daß den Dichtern dieſe Freyheit aus Politik verſtattet worden, und daß die Vornehmen ſich gerne mißhandeln laſſen, damit das Volk über dem Lachen vergeſſen möchte, ihre Aufführung ernſthafter anzuſehn. Aber alle dieſe Auflöſungen ſcheinen nicht hinlänglich zu ſeyn, und zum Theil ſind ſie falſch. Denn daß dem Volke ſelbſt die perſönliche Satyre anſtößig

*) Serm. I. 4, 1-5.

anſtößig geweſen ſey, iſt daraus abzunehmen, daß dieſe Freyheit durch ein öffentliches Geſetz iſt eingeſchränkt worden. Daß es ſogar ſehr empfindlich geworden ſey, wenn ein Dichter ſich unterſtanden, die Regierung zu tadeln, ſieht man aus dem Beyſpiel des Dichters Anaximandrides, der zum Tode verurtheilt worden, wegen eines einzigen ſatyriſchen Verſes gegen die Regierung, der doch viel weniger ſagt, als tauſend Stellen des Ariſtophanes. Erwähnter Dichter ſoll in einer Comödie folgenden Vers des Euripides

Ἡ φύσις ἐβούλεθ᾽ ᾗ νόμων οὐδὲν μέλει.

auf folgende Weiſe parodirt haben:

Ἡ πόλις ἐβούλεθ᾽ ᾗ νόμων οὐδὲν μέλει.

Die Regierung hat es befohlen, und kehrt ſich nicht an die Geſetze.

Woher hatte denn Ariſtophanes ſo viel Freyheit?

Die wahre Auflöſung dieſer Sache ſcheinet aus der urſprünglichen Form und den erſten Rechten der Comödie herzuleiten zu ſeyn. Dieſe war dem Vermuthen nach, wie wir ſchon angemerkt, zuerſt nichts anders, als eine grobe Luſtbarkeit, die vermuthlich nur an Bacchusfeſten *) erlaubt geweſen, und darin beſtanden, daß ein Trup Luſtigmacher ſich an einen Ort hingeſtellt, oder vielleicht durch die Straßen der Stadt geſchwärmt, um die Vorbeygehenden mit Schimpfwörtern anzugreifen. Dieſer Muthwillen gehörte mit zu der Feſtfreyheit, und blieb hernach der ſogenannten alten Comödie; ſo daß Ariſtophanes auf der Schaubühne, an den feſtlichen Tagen, da die Comödien aufgeführt wurden, Dinge ſagen durfte, die er gewiß auf der Straße, oder an andern Tagen, ohne ſchwere Strafe nicht würde geſagt haben. Mann konnte ihn deßhalb nicht belangen, weil ein Geſetz oder eine alte Gewohnheit dieſe Freyheit rechtfertigte. Dieſe Muthmaßung wird noch dadurch beſtätiget, daß die Freyheit der alten Comödie durch ein förmliches Geſetz aufgehoben worden, welches nicht nöthig geweſen wäre, wenn ſie nicht vorher durch ein Geſetz oder etwas eben ſo mächtiges, wäre gut geheißen worden.

*) S. Art. Ariſtophanes.

Erwähntes Geſetz brachte die zweyte Form der Comödie auf, welche die mittlere Comödie genennt wird. Die nunmehr ariſtocratiſch gewordene Regierung in Athen verbot, würklich lebende Perſonen aufzuführen. Man ſtellte alſo wahre Begebenheiten unter verdekten oder fremden Namen vor, ſonſt behielt die Comödie die vorige beißende Art. Sie war alſo ſehr wenig von der erſten unterſchieden, weil die Handlung und Perſonen ſo geſchildert wurden, daß niemand ſie verkennen konnte. Ariſtophanes und andre, die in der mittlern Comödie geſchrieben haben, wußten alſo das Geſetz zu hintergehen, und blieben eben ſo ausgelaſſen wie vorher; nur mit dem Unterſchied, daß ihre Perſonen nicht mehr unter ihren wahren Namen erſchienen. Da alſo das Geſetz nicht kräftig genug war, die Ausgelaſſenheit der Dichter einzuſchränken, ſo wurde endlich durch ein neues Geſetz die Art der Comödie völlig verändert.

Dieſes gab zu der neuen Comödie der Griechen Gelegenheit. Die durfte keine würkliche Begebenheit mehr zum Grund der Handlung nehmen. Die Perſonen und Sachen mußten erdichtet ſeyn, ſo wie ſie in der heutigen Comödie ſind. Da nun dergleichen erdichtete Begebenheiten ſehr viel weniger Reizung haben, als das Würkliche, was man ſelbſt erlebt hat, ſo mußten die Dichter den Abgang dieſer Reizung durch die künſtlichen Verwiklungen und alle mechaniſche Bearbeitnng des Plans erſetzen. Dadurch wurde alſo die Comödie erſt zu einem

einem wahren Kunſtwerk, das nach einem Plan und nach Regeln mußte bearbeitet werden. Unter den Griechen hat **Menander** den größten Ruhm in der neuen Comödie erlangt, und wie es ſcheint, fürtrefliche Meiſterſtüke auf die Bühne gebracht. Die Fragmente davon geben uns einen hohen Begriff von der Fürtreflichkeit dieſes Dichters, und laſſen uns den Verluſt ſeiner Werke deſto lebhafter empfinden.

Es ſcheinet, daß in dem eigentlichen Griechenland nur Athen die rechte Comödie gehabt habe. Ich beſinne mich nicht, irgendwo geleſen zu haben, wie lange ſie gedauret. Die Römer fiengen erſt viel ſpäter, nämlich im 514 Jahr der Stadt, oder in der 135 Olympias an, dieſe Spiele einzuführen. Sie wurden auch an heiligen Feyertagen geſpielt, und, wie **Livius** berichtet, als Mittel zur Verſöhnung der erzürnten Götter angeſehen.*) Sie empfiengen ſie von den Etruskern. Bey was für einer Gelegenheit aber dieſe ſie eingeführt, oder von welchem Volke ſie nach Etrurien gekommen ſeyn, iſt unbekannt. Die erſten Comödiendichter in Rom waren **Livius Andronicus**, **Nävius** und nach ihm **Ennius**, welche zugleich Dichter und Schauſpieler waren. Die Form ihrer Comödie iſt unbekannt. **Cicero** urtheilte, daß die Comödien des **Livius** nicht könnten zum zweytenmal geleſen werden.**) Kurz auf den Ennius folgten **Plautus** und **Cäcilius**; dieſe nahmen ihre Comödien, ſo wie **Terentius**, der nach ihnen gekommen iſt, aus den griechiſchen Dichtern der neuern Comödie, die ſie zum Theil frey überſetzten. Zu des **Auguſtus** Zeiten war **Afranius** vorzüglich der Comödie halber berühmt, von dem aber nichts übrig geblieben. Er unterſcheidete ſich vom **Terentius** darin, daß ſeine Perſonen Römer waren, da jener nur griechiſche Perſonen aufgeführt hat.

*) Ludi ſcenici inter alia coeleſtis irae placamina inſtituti dicuntur. Primi ſcenici ex Hetruria acciti.

**) Livianae fabulae non ſatis dignae quae iterum legantur. de Clar. Orator.

Die römiſche Comödie wurde, nach der Verſchiedenheit der Perſonen, in verſchiedene Arten eingetheilt. Sie hatten Comoedias praetextas, trabeatas, togatas und tabernarias. Die beyden erſten hatten ihre Namen davon, daß ſie Perſonen, die in den vornehmſten öffentlichen Aemtern ſtunden, und die ihrer Kleidung halber Praetextati und Trabeati hießen, vorſtelleten. Die Togata führte Perſonen in der Toga auf, welches die Kleidung der vornehmen Privatperſonen war. In der Tabernaria wurden die Perſonen aus dem gemeinen Haufen genommen. Von dieſer Comödie waren wieder zwey Arten, die Atellana, welche ihren Namen von der Stadt Atella hatte, und die Palliata von dem griechiſchen Mantel, womit die ſpielenden Perſonen gekleidet waren, alſo genennt.

Von dem erſten Anfang der neuen Comödie wiſſen wir wenig zuverläſſiges. Wir vermuthen, daß entweder in Italien ſich etwas von der römiſchen Comödie durch alle Jahrhunderte der mittlern Zeiten erhalten habe, und daß nachher, da der Geſchmak wieder anfieng etwas empor zu kommen, die Comödie wieder nach und nach ſich der alten Form genähert habe. Es kann aber auch wol ſeyn, daß ſie bey einigen neuen Völkern ohne Nachahmung, ohngefähr ſo entſtanden iſt, wie ehemals in Griechenland. Es verlohnt ſich auch kaum der Mühe, in der Unterſuchung über den Urſprung und den Fortgang der Comödie unter den neuern Völkern, über das ſechzehnte Jahrhundert hinauf zu ſteigen, da man weiß, daß die Schaubühne dieſes Jahrhunderts nichts, als elende und ganz unförm-

unförmliche Poſſenſpiele gezeiget hat. Indeſſen verdienet doch angemerkt zu werden, daß ſchon unter dem Pabſt Leo X. der berühmte Machiavel ein Paar Comödien verfertiget hat, in denen der Geiſt des Terentius nicht ganz vermißt wird, und daß ſogar eine noch ältere franzöſiſche Comödie, von der Gattung des niedrig Comiſchen, l'Avocat Patelin genannt, ſich noch bis auf dieſen Tag auf der franzöſiſchen Schaubühne erhält. Erſt mit dem ſiebenzehnten Jahrhundert bekam die Comödie wieder eine erträgliche Geſtalt; wiewol anfänglich die größte Schönheit derſelben in liſtigen Ränken, ſeltſamen Zufällen, Verkleidung und Verkennung der Perſonen, und in nächtlichen Abentheuern geſucht wurde. In dieſer Art haben ſich vorzüglich die ſpaniſchen Dichter hervorgethan.

Endlich kam um die Mitte des vorigen Jahrhunderts die Comödie in einer beſſern, und der Würde dieſes Schauſpiels anſtändigern, Geſtalt hervor. In Frankreich brachte Moliere Stüke auf die Bühne, davon verſchiedene werden geſpielt werden, ſo lange die comiſche Schaubühne ſelbſt beſtehen wird. Das gegenwärtige Jahrhundert hat die Comödien von ernſthaftem, zärtlichem und ins Traurige fallendem Inhalt hervorgebracht. Aber auch in dem höhern Comiſchen ſcheint man noch nicht überall das Vorurtheil, daß die Comödie ein Poſſenſpiel ſey, abgelegt zu haben, da man noch immer in den ernſthafteſten Stüken luſtige Bediente und näkiſche Cammermädchen antrifft.

* *

Auſſer denen, bey den Art. Dichtkunſt und Drama angeführten Schriften, wovon die letztern alle mit auf die Comödie gehen, und von welcher, unter den erſtern, unter andern, Udeno Niſieli, in dem 30, 31 und 32ten prog. des 3ten B. in dem 21, 22, 23, 30, 62 und 64ten prog. des 4ten B. und in dem 13, 14, 15, 22 und 23ten prog. des 5ten Bandes — Trapp, in der 23ten ſ. Vorleſ. S. 273 der engl. Ausg. von 1742. — Blair in der 47ten B. 2. S. 528. — Du Bos in dem 21ten Abſ. des 1ten B. S. 151 der Dresd. Ausg. von 1760. — Batteux im 3ten Art. des 2ten Abſchn. im 2ten B. ſ. Einl. S. 379 der 4ten Aufl. — Marmontel, im 16ten Kap. S. 471 des 2ten B. handeln, ſind mir von theoretiſch hiſtoriſchen Schriften über das Luſtſpiel, und zwar von lateiniſch geſchriebenen, bekannt: die Abhandlung des Grammatikers Diomedes, de Tragœdia et Comœdia (bey dem Putſch, und auch bey der Weſterhovſchen Ausgabe des Terenz) — Evanthii et Donati de Tragœdia et Comœdia, Commentatiunculae im 8ten B. des Gronovſchen Theſaurus S. 1682. — des Vict. Fauſtus Aufſatz, de Comœdia (bey der Weſterhovſchen Ausgabe des Terenz.) — Ioach. Camerarii, de comicis verſibus, diatriba, in dem 8ten B. des Gronov. Theſ. S. 1578. — Ioh. Bapt. Caſſalii de Trag. et Comœdia lucubratio, ebend. S. 1598. — Lil. Greg. Gyraldi de Comœdia, ejusque apparatu omni, et partibus, comment. ebend. S. 1474. — Iul. Caeſ. Scaligeri, de verſibus comicis tractatus, ebend. 1550. — Ebend. de Comœdia, eiusque apparatu omni et partibus, ebend. S. 1494. — Explicatio eorum omnium, quae ad Comœdiae artificium pertinent, von Franc. Robortelli, bey ſ. Paraphraſe und Erklärung des Ariſtoteles und des Horaz, Flor. 1548. f. e. — Ex Ariſtotele ars comica, von Ant. Riccoboni bey ſ. Poetica, Vic. 1584. 4. — Diſputatio in qua oſtenditur praeſtare Comœdiam ... metrorum vinculis ſolvere von Paolo Beni ... Padov. 1600. 4. — De Comedia, Comment. von Tarq. Gallucci, bey ſ. Vind. Virgil. Rom. 1621. 4. — De Comœdiis, epiſt. Marc. Ant. Ferratii in ſ. epiſt. Venet. 1738. 4. S. 219. — — Von italieniſchen Schriften: Diſcorſo intorno alla compoſizione delle Comedie von Fabric. Sanſeverino, bey der

Comö-

Comödie de' Furori des Nic. degli Angeli, Nap. 1590. 12. — Diſcorſo in cui ſi moſtra come ſi paſſono ſcrivere lodevolmente le Comedie . . . in proſa di Agoſt. Michele, Vin. 1592. 4. — Riſpoſta in difeſa del metro nelle poeſie . . . e in particolare nelle Tragedie et Comedie . . . di Fauſt. Sammo, Pad. 1601. 4. — Della Comedia, eine Abh. des Orazio Marta, in ſ. Proſe, Nap. 1616. 4. — Della Comedia, come cominciaſſe, delle parti, del fine, e delle ſpecie di eſſe von Agoſt. Maſcardi, der ſechſte Diſc. der 1ten parte ſ. Proſe volgari, Ven. 1630. 12. — Il Partenio, Dialoghi da Giov. Bat. Savaro del Pizzo, Rom. 1655. 4. (zur Vertheidigung der Comödie in Verſen) — Didaſcalia, ovvero Dottrina comica, di Gir. Bartolomei . . . Fir. 1658. 4. — Oſſervazioni contro critiche di Ant. Bianchi della comedia italiana e delle ſue regole et attinenze, Ven. 1752. 4. (iſt eine Vertheidigung der italieniſchen Comödie.) — Della forza comica, Mant. 1782. 8. (von Giamb. Gherardo d'Arco.) — — In ſpaniſcher Sprache: Nueva arte de hazer comedias en eſte tiempo por Frey Lope de Vega Carpio in ſ. rimas humanas, Mad. 1602. 4. (franz. durch den Abt de Charnes, unter dem Titel: Nouvel pratique du Theatre in den Pieces fugit. d'hiſtoire et de litterature, Par. 1704. 12.) — Idea de la Comedia de Caſtilla por Ioſ. Pellizer de Salas de Tovar, Mad. 1639. 4. — Diſcorſo ſobre las Comedias de Eſpaña, por Ant. Naſarre y Ferriz von den Ocho Comedias y ocho Entremeſes des Miguel Cervantes, Mad. 1749. 8. — — In franzöſiſcher Sprache: Du caractère et de l'inſtruction de la Comedie, von L. de Balſac, in ſ. Werken, Par. 1664. 12. — Projet d'un traité ſur la Comédie, von Fenelon, in der Lettre à Mrs. de l'Acad. franc. — Reflexions ſur nos Comedies françoiſes, excepté celles de Molière, ſur les Comedies italiennes et françoiſes von Ch. de St. Evremont im 3ten B. der Samml. ſ. Werke, Lond. 1725. 12. — Obſervations ſur la Comedie et ſur le genie de Molière, par L. Riccoboni, Par. 1736. 12. — Lettres ſur la Melanide, Par. 1741. 12. (zur Vertheidigung des rührenden Luſtſpiels) — Reflexions ſur le comique larmogant von Mart. de Chaſſiron, in dem Recueil de l'Acad. de Rochelle, T. III. 1749. 12. (deutſch im 1ten Stück von Hrn. Leſſings theatr. Bibliothek.) — Le bâtard legitimé, ou le triomphe du comique larmogant, von Garnier, Par. 1751. 12. — De l'art de la Comedie . . . par Mr. (Jean Franc.) de Cailhava, Par. 1742. 8. 4 B. — — In engliſcher Sprache: In Hurds Abhandlung über die verſchiedenen Gebiete der dramatiſchen Poeſie, der 2 und 3te Abſchn. (S. 52 der deutſchen Ueberſ. ſ. Comment. über den Horaz, 2ter B.) — On the Province of Comedy von J. Aikin in den Miſcellaneous pieces, Lond. 1773. 8. Altenb. 1775. 8. — Eſſay on Comedy, by B. Walwyn (deutſch im 28ten B. der N. Bibl. der ſchönen Wiſſenſch.) — — Deutſche Schriften: Verſuch eines Beweiſes, daß eine gereimte Comödie nicht gut ſeyn könne (im 23ten St. der Beyträge zur krit. Hiſtorie der deutſchen Spr.) von G. B. Straube. — Schreiben über die Komödie in Verſen (ebend. im 24ten Stück), von J. El. Schlegel, und auch im 3ten B. ſ. Werke S. 65. — Andre Vertheidigung der nicht gereimten Komödie (ebend. im 26ten St.) — Unterſuchung, ob man in den Luſtſpielen den Character übertreiben ſolle (in den Beytr. zur Hiſtorie und Aufnahme des Theater, S. 266.) — De Comœdia commovente, ſcripſ. Chr. F. Gellert, Lipſ. 1751. 4. — Vom Verfalle des Komiſchen im Luſtſpiel, ein Aufſatz im 8ten B. der Unterhaltungen, Hamb. 1769. 8. — —

Die Werke, welche zur Geſchichte der Comödie gehören, ſ. bey dem Art. Drama.

Comödien ſind geſchrieben worden, bey den Griechen, von Ariſtophanes (ſ. deſſen Art.) von Menander — Philemon (reli-

(reliquiae, ed. Grotius, Amſt. 1709. 8.) — Ein Verzeichniß der verloren gegangenen komiſchen griechiſchen Dichter findet ſich in Fabric. Bibl. gr. Lib. II. c. XXII. — — Bey den Römern: Plautus (ſ. deſſen Art.) — Terentius (ſ. deſſen Art.) — — Bey den Italienern: iſt nicht, wie ſo oft geſagt worden, die, wahrſcheinlicher Weiſe, im Jahr 1490, und in Proſa geſchriebene, und im Jahr 1521 zu Senis (Sienna) gedruckte Calandra des C. Bibiena, das älteſte, in der Landesſprache abgefaßte, regelmäßige Stück; nicht allein die Caſſaria des Arioſt iſt früher geſchrieben, ſondern die, wie es auf dem Titel heißt, aus dem Lat. des Siccone die Polentone de' Ricci, überſetzte Catinia iſt ſchon 1482 zu Trient (Signorelli, der es krit. Geſch. des Theaters I. 350 d. Ueberſ. Catiſtona nennt, läßt es ſchon 1472 gedruckt ſeyn) — der Timon des Conte Mat. Mar. Boyardo, in terze rime zu Scandiamo im Jahr 1500. 4. — und ein Stück von einem Ungenannten, Floriana, in terze rime und vermiſchten Versarten abgefaßt, 1523 gedruckt worden, und das erſte und letztere ſind, dem Gehalt, und der Sprache nach, wenigſtens ein Jahrhundert älter (ſ. hiſt. du Theatre ital. par L. Riccoboni, Ch. IV. S. 31. Bibl. della eloq. ital. Ven. 1753. 4. I. 391. N. a.) Das erſte aufgeführte, regelmäßige Stück waren die überſetzten Menechmen des Plautus, die im Jahr 1486 zu Ferrara, bey einer Feyerlichkeit des Hofes vorgeſtellt wurden. Von dieſem Zeitpunkte an, bis gegen die Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts, ſind der regelmäßigen Luſtſpiele, theils in Proſe, theils in Verſen, über ſechſtehalbhundert gedruckt, und von zweyhundert und einigen neunzig verſchiedenen Verfaſſern geſchrieben worden. Dieſe wurden indeſſen, auch zur Zeit ihrer Abfaſſung, weniger von den Schauſpielergeſellſchaften, als von den in Italien ſo häufigen Academien geſpielt; jene haben faſt immer nichts, als Comödien aus dem Stegreife oder Farcen, und zuweilen nach Entwürfen regelmäßiger Stücke gegeben. Im Anfange des 17ten Jahrhunderts verfiel der Geſchmack an regelmäßigen Stücken gänzlich. Jene Farcen, deren Reiz mehr von der Mimik, als ihrem Innhalte abhieng, und die vielleicht unmittelbar mit den Mimen der alten Römer zuſammenhängen, waren indeſſen ſchon um das Jahr 1530, durch die, in die regelmäßigen Stücke des Ruzante eingeführte verſchiedene Dialecte, und maskirte Perſonen, begünſtigt worden; und endlich ließ Flaminio Scala, um das Jahr 1611, ausgeführte Entwürfe zu dergleichen drucken; nun erhielten Stücke aus dem Stegreife, und Farcen dergeſtalt die Oberhand, daß auch nicht mehr regelmäßige Stücke geſchrieben und gedruckt wurden. — Ein Schauſpieler, Pietro Cotta, machte mit Ausgang des 17ten, oder Anfang des 18ten Jahrhunderts, den Anfang, die Vorſtellungen auf dem Theater von Ungezogenheiten zu reinigen, und gab wieder Trauerſpiele, den Ariſtodemo des Dottorio, ein Originalſtück, und die Rodogune, die Iphigenia, u. a. m. vom Corneille und Racine; Louis Riccoboni folgte dieſem Beyſpiel, und verſuchte nun auch, das regelmäßige Luſtſpiel auf die Bühne zu bringen; was er zu dieſem Ende that, findet ſich in ſeiner Geſch. des ital. Theaters S. 83 u. f. aber, wie er ſich einkommen ließ, ein ganz regelmäßiges Stück, ohne Harlequin, die Scholaſtica des Arioſt, zu geben, wartete ſein Publikum nicht die Vorſtellung ab, ſondern verließ das Theater mit dem vierten Acte. — Endlich wurden, gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, wieder Stücke, deren Innhalt mehr oder weniger Sinn hat, verfertigt, und zum Theil auch, auf den verſchiedenen Bühnen Italiens, als zu Venedig, Florenz, u. a. m. geſpielt. — Unter den früheren, italieniſchen komiſchen Dichtern, ſind die vornehmſten: Lud. Arioſto (1536) Ant. Landi (ſein im Jahr 1539 zu Florenz gedrucktes, und bey der Vermählungsfeyer Cosmus des 1ten mit der Prinzeſſinn Leonora aufgeführtes Luſtſpiel, Il Commodo, iſt das erſte, mir bekannte, mit Intermezzo's, von Giamb. Strozzi, gedruckte Stück; und in ſo fern merkwürdig, als aus ſolchen

Intermezzo's ſich eigentlich die opera buffa entwickelt hat.) Aleſſ. Piccolomini (1540) Lud. Dolce (1545) Ant. Franc. Grazini, Lasca gen. (1550) Ruzzante (ſ. vorher, † 1550) Lor. Campanini (1554) Leon. Salviati (1556) Piet. Aretino († 1557) Gi. Girol. Razzi (1560) Girol. Paraboſco (1560) Giac. Caſtellini (1562) Lud. Domenichini (1563) Giov. Marc. Cecchi (1570) Luigi Groto, Cieco d'Adria (1579) Raf. Borghini (1583) Criſtof. Caſtelletti (1584) Nic. Machiavelli (1590) Giovbat. Martii (1610) Giovb. della Porta († 1615) Ottav. d'Iſa da Capua (1630) — Nic. Salerno (war einer der erſten, welcher wieder im Jahr 1717 ein regelmäßiges, gutes Stück, Gianne Baratiere, drucken ließ.) — Giov. Bat. Fagiuoli (ſchrieb um das Jahr 1730 regelmäßige, obgleich niedrig komiſche Intriguenſtücke; ſein avaro punito iſt zu Florenz 1734 gedruckt; ſeine ſämtlichen Luſtſpiele, zwanzig an der Zahl, ſind im Jahr 1753 in 7 Bänden geſammelt, erſchienen; er ſtarb 1742) Girol. Gigli († 1770) Carlo Goldoni (ſeine Stücke, einige 60 an der Zahl, welche, unter andern, Ven. 1761 ⸗ 1774. in 20 B. 8. abgedruckt worden, ſind, größtentheils durch Hrn. Saal, Leipz. 1767 ⸗ 1776. 8. 11 B. in das Deutſche, und einzeln von verſchiedenen andern, ſo wie dergleichen in das Franzöſiſche und Engliſche überſetzt) — Piet. Chiari (hat einige 40 St. geſchrieben; einige davon ſind in das Deutſche überſetzt) Carlo Gozzi (verdeutſcht durch Hrn. Werthes) — Franc. Capacelli (ſein aus 5 B. beſtehendes Theater, Ven. 1774 ⸗ 1779. 8. enthält 13 Originalſtücke, der 1 B. davon erſchien, deutſch, Bresl. 1778. 8) — Andr. Willi — Nic. Amenta — Ant. Frederico — Carlo Pecchia — Pietr. Signorelli. — — Bey den Spaniern: Die erſten, in der Landesſprache, unter dem Titel von Tragikomödien geſchriebenen Stücke, ſind keine eigentlichen dramatiſchen Stücke; und wohl nicht zum Aufführen geſchrieben worden; es ſind Erzählungen, Geſprächsweiſe abgefaßt. Die erſten, von herumziehenden Schauſpielern, vorgeſtellten Stücke ſollen eine Art Schäferſpiele, wenigſtens die ſpielenden Perſonen Schäfer und Schäferinnen geweſen, und nachher mit den Perſonen von Mohren, Kupplern, u. d. vermehrt worden ſeyn. Die früheſten Stücke dieſer Art, welche ſich erhalten haben, ſind von einem Schauſpieler, Lope de Rueda, und in Valenzia 1567 gedruckt, müſſen aber viel früher geſchrieben worden ſeyn. Denn die Stücke ſeines Nachfolgers, Bart. Naſarro di Torres, achte an der Zahl, ſind bereits zu Sevilla 1520 das erſtemahl, mit mehrern Gedichten von ihm, unter der Aufſchrift, Propaladia, erſchienen. Die Sprache iſt ein Gemengſel von Lateiniſchem, Italieniſchem und Caſtilianiſchem; die Fabel verwickelt genug; aber ſchlecht verwickelt. Indeſſen giebt es noch einige dramatiſche Stücke, die gegen das Ende des 15ten Jahrhunderts geſchrieben, von welchen ich aber nicht weiß, ob ſie gedruckt worden ſind; ſo viel ſcheint gewiß, daß ſie nicht öffentlich, ſondern von Privatperſonen, bey beſondern Feyerlichkeiten geſpielt wurden. Naſarre gedenkt ihrer in ſ. Abhandlung vor den Comödien des Cervantes; eines, von einem Marcheſe von Villena, Heinrich von Aragona, beſteht aus lauter allegoriſchen Perſonen. — Juan de la Cueva (1583) Miguel de Cervantes († 1616; von den 30 von ihm geſchriebenen Luſtſpielen ſind nur achte übrig) Guillen de Caſtro († 1626) D. Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza (1628) Lope Felix de Vega Carpio (ſeine erſtaunliche Fruchtbarkeit iſt bekannt; in 25 B. iſt ein Theil derſelben ſchon bey ſeinem Leben gedruckt; eine Auswahl ſeiner Werke erſchien in dem Jahre 1776 u. f. zu Madrid in, in 21 Quartb. † 1635) Juan Perez de Montalvan († 1639) Gabr. Tellez († 1650) Juan Cabeca (1662) D. Juan Bautiſta Diamante (1670) Auguſtin de Salazar y Torres († 1675) Auguſtin Moreto y Cabana (1676) Franz de Roxas (1680) Antoꝛ de Solis († 1686) D. Pedro Calderon de la Barca (hat, auſſer ſo genannten Autos ſacramentales, u. d. mehr als 100 Comödien geſchrieben; ſind zum Theil in 9 Quartbänden geſammelt; † 1687) D. Ant. Zamora (1687) Franc. Banzes

Condamo (1687) D. Joſ. Cannizares — D. Ramon la Cruz (Verfaſſer vieler glücklicher, ſogenannter Saynetes, welche zwiſchen den Acten des ſpaniſchen Luſtſpieles gegeben werden) D. Luc. de Arenas — D. Noſip y Vargas. — Uebrigens überſteigt der Reichthum des ſpaniſchen komiſchen Theaters den Reichthum aller Theater von Europa; ſie zählen mehr als 12000 komiſche Stücke. Die beſten davon ſind in Sammlungen gebracht, wovon die älteſte: Comedias de las mejores Ingenios de España, Mad. 1635. 4. 12 B. — eine andre, ebend. 1652—1690 in 51 B. in 4. — eine dritte, 1656. in 29 B. 4. erſchienen iſt Auch ſind deren in dem Parnaſſo Eſpagnuolo enthalten. Die Franzoſen, deren dramatiſche Dichter aus ihnen überhaupt ſo viel entlehnt haben, beſitzen auch Ueberſetzungen einiger wenigen Stücke, als durch Le Sage, Paris 1700. 12. durch Perron de Caſtera, Par. 1738. 12. 3 B. durch Linguet, Par. 1768. 12. 4 B. und von dieſer iſt auch wieder eine deutſche Ueberſ. Braunſchw. 1770. 8. 3 B. und ein Nachtrag Riga 1772. 8. erſchienen. — — Bey den Franzoſen, und ſowol für das franzöſiſche, als das neuere italieniſche Theater in Paris (welches im J. 1718. das erſte regelmäßige Stück in franzöſiſcher Sprache: Le port à l'anglois, ou les nouvelles debarquées gab) Pierre Blanchet (von ihm iſt das, ums Jahr 1479 gedruckte Stück, la farce de Pathelin, welches Brueys, im Jahr 1720, unter dem Titel, l'Avocat Patelin, verändert wieder auf die Bühne brachte) — Bonaventura (überſetzte im J. 1537 die Andria des Terenz) — Marnef (überſetzte im J. 1545 die Liebe des Eraſtotes und der Polymneſta, aus dem Italieniſchen) — Et. Jodelle (ſchrieb das erſte, regelmäßige Stück, mit einheimiſchen Sitten, Eugene, ou la rencontre, in achtſylbigten Verſen, das im J. 1552 vor Heinrich dem 2ten aufgeführt wurde; † 1573) Jacq. Grevin († 1570) Remy Bellau († 1577) Jean de Baif († 1589) Pierre de la Rivey (1606) Jean de la Taille († 1608) Balt. Baro (1650) J. Rotrou (1650) Paul Scarron († 1660) Franc. de Bois Robert († 1662) Jean Bapt. Pocquelin de Moliere, überſ. in das Ital. von Caſtelli; in das Engliſche von Ozell und von Miller; in das Deutſche von J. Müller, Hamb. 1730 und 1769, für Deutſche von Mylius und Meißner, 1 Th. 1779. († 1673) Jean Desmarets (1676) Pierre Corneille († 1684) Ant. Jacq. Montfleury († 1685) Jean Frc. de la Tuillerie († 1688) Phil. Quinault († 1688) Raym. Poiſſon († 1690) Iſ. de Benſerade († 1691) Jean de la Fontaine († 1695) Jean Racine († 1699) Edme Bourſault († 1702) Chr. de St. Evremont († 1703) Noel de Hauteroche († 1707) Thom. Corneille († 1709) Jean Frc. Regnard (deutſch Berl. 1756. † 1710) Jean Palaprat († 1721) Dav. Aug. Brueys († 1723) Jean Gilb. Campiſtron († 1723) Charl. Riviere du Freſny († 1724) Florent Dancourt († 1725) Joſ. de la Font († 1725) Marc. Ant. le Grand († 1728) Mich. Boyron, Baron genannt († 1729) Ant. Houdard de la Motte († 1731) Pierre Frc. Biancolelli, bekannt unter dem Nahmen Dominique († 1734) Jean Bapt. Rouſſeau († 1741) Jean Ant. Romagneſi († 1742) Antreau († 1745) Perron de Caſtera († 1745) Alain Rene le Sage († 1747) Louis Fuſelier († 1752) Ch. Ant. Coypel (einer der erſten, welcher im Jahre 1718 für die italieniſche Bühne zu Paris franzöſiſche Stücke ſchrieb; † 1752) Louis Riccoboni († 1753) Tom. L'Affichard († 1753) Pierre Cl. Nivelle de la Chauſſee († 1754) Phil. Neric. Deſtouches (deutſch, Berlin 1756; für Deutſche, von Mylius und Meißner, 1 Th. 1779. † 1754) Ch. Bart. Fagan († 1755) Guy. de Merville († 1755) Louis Franc. de Lisle († 1756) Bern. de Fontenelle (deutſch, Hamb. 1758. † 1757) Francoiſe de Graſigny († 1758) Louis de Boiſſy († 1758) Louis Cahuſac († 1759) Pierre Chr. de Marivaux (deutſch durch Krüger, 1749. 2 B. † 1763) Chr. Frc. Panard († 1769) Ant. Alex. Poinſinet († 1769) Fr. Aug. de Moncrif († 1770) Alex. Piron († 1773) Germ. Frc. Poullain de St. Foix († 1776) Jean B. Greſſet († 1778) Frc. Arouet de Voltaire († 1778) Demahis (†) Cl. Joſ. Dorat († 1780)

Cl. Henr. Voiſenon (†) Dion. Diderot († 1784) Le Bret — Ben. Joſ. Saurin — Ch. Paliſſot de Montenoy — Moulier de Moiſſy — Jean Mich. Sedaine — Edme de Sauvigny — Jean Frc. Baſtide — Louis Marin — Colle — Barthe — Champfort — Jean Franc. Cailhava — Carmontel — Fenouillot de Falbaire — Carron de Beaumarchais — Louis Seb. Mercier — Pierre Ch. Roy — Orneval — Ch. Jacq. de la Morliere — Gabr. Mailhol — Du Vaure — Rochan de Chabanne — Le Blanc — Harny — Araignon — Courtial — Denom — Arthaud — Obrien — Dudrier — Laborde — Florian, u. a. m. — Auſſer den bereits angeführten Ueberſetzungen, und Ueberſetzungen einzeler Stücke, ſind, aus den genannten Dichtern die Stücke gezogen, welche in Pfeffels dramatiſchen Beluſtigungen nach franzöſiſchen Muſtern — Walz Sammlung einiger franzöſ. Luſtſpiele für das deutſche Theater — Beckers neuem franz. Theater — in Hrn. Dyks komiſchen Theater der Franzoſen — Hrn. Reichards Theater der Ausländer u. a. m. ſich befinden. — — Bey den Engländern: ihr älteſtes, gedrucktes in der Landesſprache geſchriebenes Luſtſpiel, das den Titel: Gammer Gurtons Nehnadel, führt und deſſen Urheber ein gewiſſer S iſt, fällt ungefähr in das Jahr 1551 — Richard Edwards und noch einige unbedeutende Dichter ſchrieben noch einige unbedeutende Stücke bis zur Erſcheinung des Wilh. Shakeſpear († 1616. beſte Ausg. durch Johnſon und Shakeſpear 1774 und 1778. 8. 10 B. — Erläuterungsſchriften: Eſſay on the Character of Falſtaff, Lond. 1773. 8. deutſch, im Theater-Journal. S. übrigens den Art. Trauerſpiel) Fr. Beaumont († 1615) J. Fletſcher († 1625) Benj. Johnſon († 1637) Phil. Maſſinger († 1639) Th. Otway († 1690) J. Dryden († 1701) George Etherege ( ) Villiers Herz. v. Buckingham († 1720) George Farghar († 1707) Will. Wicherley († 1715) J. Vanbrugh († 1726) Will. Congreve († 1729) Rich. Steele († 1728) Coll. Cibber († 1757) Benj. Hoadley († 1760) Oliv. Goldſmith († 1773) Sam. Foote († 1777) Hugh Kelly († 1777) Dav. Garrick († 1779) George Colmann — Miſtr. Sheridan — Arth. Murphy — Rich. Cumberland — Will. Kenrick — Miſt. Griffith — Richard Sheridan — W. Whitehead — Miſt. Cowley — Thom. Holcroft — Hayley — Einzele Stücke aus verſchiedenen dieſer Dichter finden ſich, in das Deutſche überſetzt, in H. Schmids Engliſchem Theater, 1769-1778. 8. 7 B. — in H. Klauſings Sammlung der neueſten und beſten engliſchen Schauſpiele — in H. Wittenbergs Sammlung — in dem Theater der Britten, Berlin bey Himburg — in H. Reichards Theater der Ausländer — im Hamburgiſcher Theater — u. a. a. O. m. — — Bey den Deutſchen: Was ich hier ſagen könnte, findet ſich in deutſchen Büchern, welche hoffentlich in Jedes Händen ſind, den dieſer Artikel intereſſiren kann, und welche man, bey dem Art. Drama angeführt finden wird. — —

Concert.

(Muſik.)

Dieſes Wort hat zweyerley Bedeutung. Es bezeichnet eine Verſammlung von Tonkünſtlern, die zuſammen eine Muſik aufführen; und bedeutet auch eine beſondere Gattung des Tonſtüks. Im erſten Sinn ſagt man: Es iſt heute Concert bey Hofe; ein wöchentliches Concert. Im andern Sinn wird das Wort genommen, wenn man ſagt: Er hat ein Violin- oder Flötenconcert gemacht. In folgenden Anmerkungen wird das Wort in dieſer zweyten Bedeutung genommen.

Die Concerte ſind von zweyerley Gattung, die von den Italiänern durch die Namen Concerto groſſo, und Concerto di Camera, unterſchieden werden. Das erſte hat mehrere Hauptſtimmen, damit verſchiedene Inſtrumente mit einander gleichſam ſtreiten; und eben daher (nämlich von dem Wort concertare) hat dieſe

Art der Muſik ihren Namen. In ſolchen Stüken iſt eine beſtändige Abwechslung der Inſtrumente, da bald dieſes, bald ein andres den Hauptgeſang oder die Hauptſtimme führt, bald alle zuſammen eintreten. Die Hauptſtimmen wechſeln ſo gegen einander ab, daß das, was das eine Inſtrument geſpielt hat, von einem andern nach der ihm eigenen Art, bald freyer, bald genauer nachgeahmet wird. Zu Verfertigung ſolcher Concerte alſo hat der Tonſetzer alle Künſte des Contrapunkts*) nöthig; und da überhaupt die Arbeit mühſam und weitläuftig iſt, ſo findet ſich ſelten ein Tonſetzer, der ſich damit abgiebt; daher ſolche Concerte, beſonders in Deutſchland, ungewöhnlich ſind.

Das gemeine Cammerconcert kommt deſto häufiger vor, weil jeder Virtuos glaubt, durch ein ſolches Concert die beſte Gelegenheit zu haben, ſeine Geſchiklichkeit zu zeigen. Ein ſolches Concert iſt alſo für ein beſonderes Inſtrument, das Clavier, die Violine, die Flöte, die Baßgeige, die Gambe u. ſ. f. gemacht, welches die Hauptſtimme des Tonſtüks führet. Die Einrichtung deſſelben iſt, nach dem, was itzt gewöhnlich iſt, folgende. Es beſteht aus drey Haupttheilen, davon der erſte ein Allegro, der zweyte ein Adagio oder Andante, und der dritte wieder ein Allegro oder Preſto iſt. Der erſte Theil iſt insgemein der längſte, der letzte der kürzeſte, und man kann ſich von der Größe eines ſolchen Tonſtüks aus dem ohngefehren Zeitmaaße, das Quanz dafür angiebt, einen Begriff machen. Nach ſeiner Bemerkung hat das Concert die beſte Größe, wenn der erſte Theil etwa fünf Minuten lang, der andre fünf bis ſechs, und der dritte drey bis vier Minuten, und alſo das ganze Concert eine Viertelſtunde dauret. Jeder Theil fängt mit allen Inſtrumenten zugleich an, und hört auch ſo auf; in der Mitte läßt ſich meiſtentheils nur das Hauptinſtrument hören, und hat alsdenn blos einen begleitenden Baß, hier und da aber eine ſehr einfache Begleitung anderer Inſtrumente; doch fallen ſie auch mitten im Stüke bisweilen wieder ein. Wem mit beſondern Anmerkungen über die Beſchaffenheit dieſes Concerts gedient iſt, der kann in Quanzens Anweiſung die Flöte zu ſpielen, im XVIII. Hauptſtük, den 32ſten und einige folgende Paragraphen leſen. Wir begnügen uns hier folgendes anzumerken: 1. In dem Ritornel wird der Hauptſatz, den die concertirende Stimme hernach ausarbeitet und verzieret, vorgetragen. Dieſes ſchließt in dem Haupttone, ehe der Concertiſt anfängt. 2. Hierauf läßt ſich die concertirende Stimme hören, und trägt entweder die Melodie des Ritornels vor, oder läßt gar eine andre hören, mit welcher ſich der Hauptſatz des Ritornels ganz oder ſtükweiſe vereiniget. Je mehr neues in der Concertſtimme vorkommt, das im Ritornel nicht gehört worden, wenn nur dabey in der Begleitung Sätze aus dem Hauptthema vorkommen, deſto beſſer wird es ſich ausnehmen. Hingegen ſteht es nicht gut, wenn die concertirende Stimme verſchiedene Paſſagen anbringt, die mit dem Hauptthema keine Verbindung haben. 3. Man kann wechſelsweiſe mit fünf- vier- drey- und zweyſtimmigem Spiel abwechſeln. Aber je weniger Stimmen ſind, deſto mehr muß ſich der Geſang durch wahre Schönheiten der Melodie auszeichnen. 4. Hiebey können mit Ueberlegung allerley Arten von Contrapunkten, gebundene und freye Nachahmungen, und ſelbſt Canones von allerhand Arten angebracht werden.

*) S. Contrapunkt.

Das Concert hat eigentlich keinen beſtimmten Charakter; denn niemand kann ſagen, was es vorſtellen ſoll, oder was man damit ausrichten will. Im Grund iſt es nichts, als eine Uebung für Setzer und Spieler, und eine ganz unbeſtimmte, weiter auf nichts abzielende Ergötzung des Ohres.

Concertirende Stimmen oder Inſtrumente ſind ſolche, die in einem Tonſtük nicht blos zur Begleitung oder Ausfüllung dienen, ſondern mit andern in Führung der Hauptmelodie abwechſeln.

* *

Concerte haben geſetzt, für die **Violine:** Vivaldi, Martini, Stamitz, Franz Benda, Tartini, Joh. Gottl. Graun, Gianovick, Roſetti, Pugnani, Seyffarth, Czarth, Raab, Janitſch, Mozart, Schwanenberger, Förſter u. v. a. m. — Für das **Clavier:** Händel, Joh. Seb. Bach, C. Ph. Em. Bach, Scarlati, Haydn, Duſcheck, Wagenſeil, Kirnberger, Rolle, Benda u. v. a. m. — Für die **Flöte:** Abel, Götzel, Wendling, Klinknecht, Hofmeiſter, Quanz — Für die **Oboe:** Faſch, Förſter, Adam, Beſozzi, Fiſcher, Le Brun — Für das **Violonſchell:** Zocka, Mara, Triklir, Schlick, Förſter, Hertel, Schale, u. v. a. m. — Für das **Fagott:** Eichner, Pfeiffer, u. a. m.

Von den Concerten überhaupt handelt folgendes, von Herc. Bottrigari geſchriebenes, unter einem angenommenen Nahmen herausgegebenes Werk: Il Deſiderio: de' Concerti di varij Strumenti Muſicali, Dial. di Alemanno Benelli, Ven. 1594. 4. Bologna (mit ſeinem Nahmen) 1599. 4.

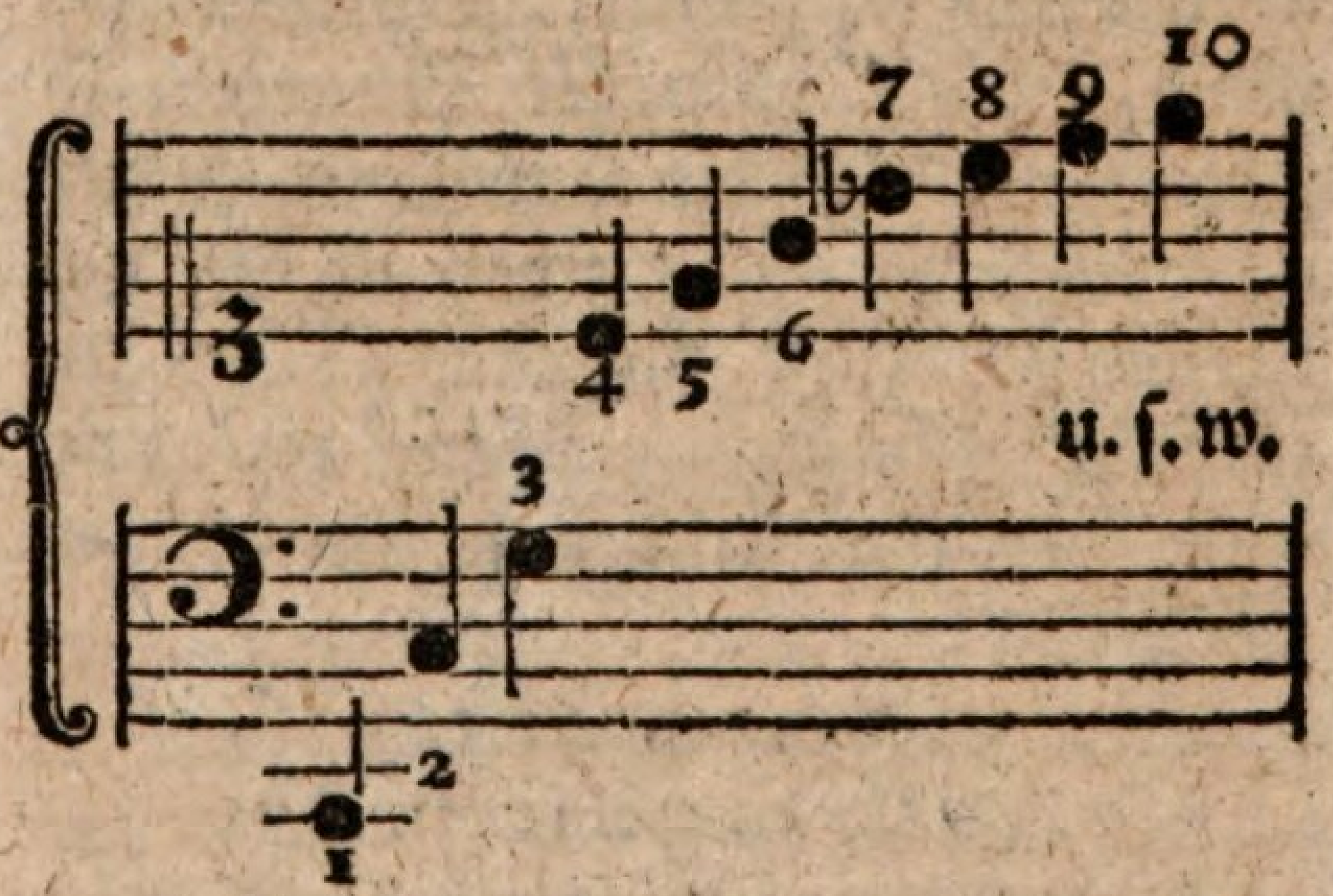
Conſonanz.

(Muſik.)

Dieſes Wort bedeutet urſprünglich eine ſolche Zuſammenſtimmung mehrerer Töne, die nichts widriges hat; folglich eben das, was ſonſt durch das griechiſche Wort Harmonie ausgedrukt wird. Es wird aber meiſt allezeit in einer etwas engern Bedeutung genommen, um eine angenehme, oder wenigſtens eine im Gehör nichts widriges bewürkende Zuſammenſtimmung zweyer zugleich klingender Töne anzuzeigen. Es wird alſo gemeiniglich nur von Intervallen gebraucht, und zwar ſo, daß man dem höhern Ton den Namen der Conſonanz giebt. Wenn man alſo ſagt, die Quinte ſey eine Conſonanz, ſo bedeutet dieſes, daß der Ton, der um eine Quinte höher iſt, als ein andrer, mit dem er zugleich gehört wird, nichts unangenehmes hören laſſe.

Die theoretiſche Kenntniß des Wolklanges und der Conſonanzen, hängt von der Betrachtung der Harmonie ab; deßwegen das, was zu derſelben gehöret, in dem Artikel Harmonie und Klang vorkommt. Die hier vorkommenden Betrachtungen über die Conſonanzen, betreffen fürnehmlich die praktiſche Kenntniß derſelben.

Damit das, was hier ſoll geſagt werden, ſeine völlige Deutlichkeit habe, muß man ſich folgende Reihe Töne vorſtellen:



Es wird an einem andern Orte*) gezeiget, daß, indem die hier mit der Note 1 bezeichnete Sayte angeſchla-

*) S. Klang.

ſchlagen wird, der Klang, den ſie angiebt, auch alle andre hier mit Noten bezeichnete Töne zugleich hören laſſe. Schon ein mittelmäßig geübtes Ohr vernimmt in dem Ton 1 auch die Töne 2, 3, 4 und 5. Die höhern aber ſind nur einem ſehr feinem und ſtark geübten Ohr fühlbar. Es iſt hiebey auch noch zu merken, daß die, bey dieſen Noten geſchriebenen Zahlen das Verhältniß der Vibrationen oder Schläge, oder die Geſchwindigkeit der Schwingung jeder Sayte anzeigen.*)

Dieſes vorausgeſetzt, ſo kann man auch noch als eine, aus der gemeinen Erfahrung bekannte, Sache annehmen, daß die Intervalle 1: 2, 2: 3, 3: 4, 4: 5, 5: 6, nämlich die Octave, die Quinte, die Quarte, die große Terz und die kleine Terz, in der Zuſammenſtimmung der beyden Töne nichts widriges hören laſſen, und daß alle dieſe Intervalle conſonirend, daß hingegen die Töne 8: 9 einen merklich widrigen Eindruk auf das Gehör machen, und alſo gewiß diſſonirend ſind.

Da auch ferner das erſte, oder größte Intervall 1: 2, nämlich die Octave, eine unſtreitig vollkommenere Harmonie hat, als das zweyte Intervall 2: 3 oder die Quinte, dieſe auch beſſer harmonirt, als das Intervall 3: 4 oder die Quarte: ſo ſcheint es, daß die Harmonie immer abnehme, je näher zwey in der natürlichen Reihe liegende Töne an einander kommen. Wenn wir uns alſo folgende Reihe von Intervallen vorſtellen:

1: 2, 2: 3 3: 4, 4: 5, 5: 6, 6: 7, 7: 8, 8: 9, 9: 10 u. ſ. w.

oder nach ihren Namen: die Octave, die Quinte, die Quarte, die große Terz, die kleine Terz, die verminderte Terz, (7: 8 hat keinen Namen) die Secunde: ſo ſcheint es, daß die Vollkommenheit der Harmonie immer in dem Maaß abnehme, wie die Zahlen dem Verhältniß der Gleichheit näher rüken, ſo daß 1: 2 eine vollkommenere Conſonanz iſt, als 2: 3, dieſe vollkommener als 3: 4, u. ſ. f.

Daß das Diſſonirende auf der Stelle, wo das Verhältniß 8: 9 iſt, ſchon merklich ſey, von da an aber immer beſchwerlicher werde, und 9: 10 mehr als 8: 9, 15: 16 mehr als 9: 10 diſſoniren, iſt eine jedem Ohr ſehr merkbare Sache. Wenn man nun ferner auch dieſe Beobachtung dazu nimmt, daß bey Stimmung der Pfeifen, das Diſſoniren zweyer Pfeifen immer beſchwerlicher werde, je näher ſie dem Uniſonus oder dem Verhältniß 1: 1 kommen: (das Verhältniß 99: 100, oder noch mehr 999 zu 1000, macht ein ganz unerträgliches Geſchwirre, welches, ſobald das Verhältniß in die Gleichheit übergeht, ſich in die angenehmſte Conſonanz auflöſet;) ſo wird man von folgenden Sätzen, als von Wahrheiten, die eine untrügliche Erfahrung angiebt, überzeuget.

1. Daß die vollkommenſte Conſonanz ſich in den Tönen, die einerley Höhe haben, zeige, alſo im Uniſonus.

2. Daß die unerträglichſte Diſſonanz in den Tönen liege, die in Anſehung der Höhe um eine Kleinigkeit von einander unterſchieden ſind, wie z. E. in ſolchen, deren Verhältniß wäre 99: 100.

3. Daß das Widrige dieſes Diſſonirens immer mehr abnehme, je weiter die Zahlen, die das Verhältniß der Töne ausdruken, von der Gleichheit abweichen, bis es endlich auf einem gewiſſen Verhältniß ganz verſchwindet.

4. Daß alles Diſſoniren ſchon völlig aufgehört habe, wenn die Zahlen ſo weit aus einander ſind, als die,

*) S. Sayte.

die, deren Verhältniß durch 5 : 6 ausgedrukt wird.

5. Daß auf dieſem bemeldeten Punkt die Uebereinſtimmung ſchon gefällig werde, und von da immer zunehme, je weiter die Zahlen von dem Verhältniß der Gleichheit abweichen.

6. Daß aber in dieſem zunehmenden Conſoniren ein höchſter Grad ſey, (das, was man in der Geometrie ein Maximum nennt) ſo daß es jenſeits deſſelben wieder abnehme, und daß dieſer höchſte Grad auf das Verhältniß 1 : 2 falle, von da an aber immer wieder abnehme, ſo daß 1 : 3 ſchon weniger conſonirt, als 1 : 2.

Wenn wir nun, mit dieſen Beobachtungen verſehen, die Intervalle in der Ordnung, in welcher die Natur bey Erzeugung des Klanges dieſelben hervorbringt, ſetzen: nämlich ſo:

1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, 4 : 5, 5 : 6, 6 : 7, 7 : 8, 8 : 9, 9 : 10 u. ſ. f.

ſo ſehen wir, daß die Gränzen, wodurch die Conſonanzen von den Diſſonanzen abgeſondert werden, auf die Intervalle 6 : 7 und 7 : 8 fallen. Den 8 : 9 iſt ſchon offenbar eine Diſſonanz, 5 : 6 aber eine Conſonanz. Daß das Ohr der geübteſten Meiſter auch noch das Intervall, 6 : 7, welches die neuen Harmoniſten die verminderte Terz nennen, für conſonirend halten, iſt an einem andern Orte gezeiget worden.*) Dieſemnach bliebe das Intervall 7 : 8, als die eigentliche Scheidewand, oder die Gränzſcheidung des Gebieths der Conſonanzen und Diſſonanzen übrig, von welchem man ſchwerlich ſagen könnte, ob es conſonirend oder diſſonirend ſey. Hierin zeiget ſich bey der Harmonie eben die Ungewißheit, wie bey allen, blos durch Grade unterſchiedenen, Eigenſchaften der Dinge. Wer kann ſagen, wo eigentlich das Groſſe aufhört und das Kleine anfängt? auf welcher Stufe des Vermögens man aufhört reich zu ſeyn, oder anfängt arm zu werden? auf welchem Punkt des Wolſtandes man aufhört glüklich zu ſeyn? Darum muß man es nicht ſeltſam finden, daß in der Muſik ein Intervall vorkommt, das weder conſonirend noch diſſonirend iſt. Zum Glüke kommt dieſes zweydeutige Intervall auf unſerer Tonleiter nicht vor.

*) S. im Art. Terz, was von der verminderten Terz geſagt worden; wie auch, was im Artikel Dreyklang, vom verminderten Dreyklang geſagt worden.

Wir haben alſo nun mit einiger Gewißheit entdekt, wie weit ſich das Gebieth der Conſonanzen erſtreke, und können als einen Grundſatz annehmen, daß die verminderte Terz 6 : 7 die unvollkommenſte, und die Octave 1 : 2 die vollkommenſte Conſonanz ſey.

Die Intervalle, die größer ſind als die Octave, wie 1 : 3, und alle andre, erfodern keine beſondere Betrachtung; denn da bey dem Ton 1 ſeine Octave 2 auch zugleich mit empfunden wird, ſo hat das Intervall 1 : 3 eben die Natur, als die Quinte 2 : 3, und ſo iſt auch jedes die Octav überſteigende Intervall demjenigen gleich zu ſchätzen, das entſteht, wenn der untere Ton eine Octave höher genommen wird, z. E. 4 : 9 dem Intervall 8 : 9. Wir brauchen alſo das Gebieth der Conſonanzen nicht über die Octave hinaus zu erweitern, und können mit Sicherheit annehmen, daß alle Conſonanzen zwiſchen der verminderten Terz $\frac{6}{7}$ und der Octave $\frac{1}{2}$ liegen.

Daraus ſcheinet nun zu folgen, daß jedes Intervall, das kleiner als die Octave, aber doch größer als die verminderte Terz iſt, conſonirend ſeyn müſſe. Allein dieſer Satz bekommt durch dieſen beſondern Umſtand, daß bey jedem Grundton ſeine Octave und Quinte mit gehört wird,

 eine

eine wichtige Einſchränkung, aus welcher man begreift, daß die Septime, ob ſie gleich innerhalb des Gebieths der Conſonanzen liegt, diſſonirt. Eigentlich diſſonirt ſie nicht gegen den Grundton, ſondern deſſen Octave diſſonirt gegen die Septime, mit der ſie eine Secunde macht. Daß alſo C-B, oder C-H nicht conſonirt, kommt daher, daß mit C zugleich c gehört wird, B-c aber und H-c kleiner, als 6 : 7 ſind. Alſo können nur die Intervalle conſoniren, die, wenn ſie größer als 6 : 7 ſind, dem Verhältniß 1 : 2 nicht zu nahe kommen.

Damit wir ſehen, wie nahe ſie dieſem Verhältniß kommen können, wollen wir anſtatt 1 : 2, das Verhältniß 6 : 12 ſetzen. Es ſey alſo in einer Octave die unterſte Sayte 6, die oberſte 12, und man ſetze zwiſchen 6 und 12 ſo viel Sayten als man wolle, z. Ex. noch 11 andere, die durch folgende Zahlen ausgedrukt werden: $6\frac{1}{2}$, 7, $7\frac{1}{2}$, 8, $8\frac{1}{2}$, 9, $9\frac{1}{2}$, 10, $10\frac{1}{2}$, 11, $11\frac{1}{2}$, ſo iſt klar, daß auf der Sayte 7 die Conſonanzen angehen, und daß die Sayte 10 die letzte ſeyn würde, weil die andern zwar nicht gegen die Sayte 6, aber gegen ſeine Octave 12 diſſoniren würden. Denn ſchon das Intervall $10\frac{1}{2}$: 12 oder 21 : 24, iſt kleiner als 6 : 7.

Um aber nun der praktiſchen Kenntniß der Conſonanzen näher zu kommen, wollen wir uns das würkliche Syſtem der Töne, ſo wie es in der heutigen Muſik gebraucht wird, vorſtellen, und die gemachten Beobachtungen darauf anwenden. Es iſt folgendermaßen beſchaffen:*)

C.	Cis.	D.	Dis.	E.	F.	Fis.	G.	Gis.
1	$\frac{243}{256}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{27}{32}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{32}{45}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{81}{128}$
A.	B.	H.	c.					
$\frac{161}{270}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$					

Hier findet ſich das Gebieth der Conſonanzen, zwiſchen den Tönen Dis und B. Das Intervall C—Dis iſt ſchon etwas größer, als 6 : 7, und das Interval B-c oder $\frac{9}{16}$: $\frac{1}{2}$, das iſt 8 : 9, iſt kleiner als 6 : 7. Alſo würde jeder dieſer Töne, Dis, E, F, Fis, G, Gis, und A, mit dem Ton C conſoniren.

Aber ſind denn alle hier zwiſchen D und B liegende Töne würklich gegen C conſonirend? Dieſes ſcheinet aus allen vorhergehenden Beobachtungen zu folgen. Dennoch erkennet jedermann den Tritonus C-Fis und die falſche Quinte Fis-c fur diſſonirend. Allein dieſes ſcheint nicht daher zu kommen, daß der Ton Fis unmittelbar gegen C, oder das obere c gegen Fis diſſoniret, ſondern jeder dieſer Töne diſſonirt gegen den über ihm liegenden halben Ton (G und cis), deren jeder, als die Quinte des tiefern Tones, mit dieſem vernommen wird. Nun iſt ſchon aus dem oben angeführten klar, daß ein halber Ton eine ſehr ſtarke Diſſonanz ausmacht, daher es kommt, daß das Gefühl der wahren Quinte weder den Tritonus noch die falſche Quinte neben ſich verträgt; deßwegen ſind beyde unter die Diſſonanzen zu rechnen.

Die Quarte und Sexte diſſoniren zwar mit G auch, dennoch werden ſie durchgehends unter die Conſonanzen gerechnet; allein nur in der Umkehrung und niemal gegen den eigentlichen Grundton, wie dieſes an ſeinem Orte gezeiget wird.*)

Ueberhaupt alſo ſcheinet es, daß jeder Ton, der mit einem angeſchlagenen Grundton völlig conſoniren ſoll, auch zugleich mit ſeiner Octave und ſeiner Quinte conſoniren müſſe. Weil nun das kleinſte conſonirende Intervall die verminderte Terz 6 : 7 iſt, ſo ſcheinet es, daß die Conſonanz des Grundtons weder ſeiner Octave noch Quinte näher, als eine ver-

*) S. Syſtem.

*) S. Dreyklang; Quarte; Sextquarte.

verminderte Terz kommen dürfe, und daß ſelbſt die Sexte nur alsdenn recht conſonirt, wenn das Gefühl der Quinte verdunkelt wird.

Hiernächſt iſt auch dieſes noch wol zu bedenken, daß jeder außer der diatoniſchen Leiter eines Tones liegende Ton, wenn er gleich ſonſt conſonirend wäre, dadurch, daß er dem Ton fremd iſt, gleichſam gegen die Tonart diſſonirt.

Aus dieſen Anmerkungen erhellet, daß die Octave, die Quinte, die Terz, die Quarte und Sexte, conſonirende Intervalle ſind. Von dieſen werden die Octave, die Quinte und die Quarte vollkommene Conſonanzen genennt, weil ſie keine merkliche Erhöhung vertragen, ohne diſſonirend zu werden; die Terz und Sexte aber unvollkommene, weil ſie größer oder kleiner ſeyn können. Denn aus dem vorhergehenden erhellet, daß die Terz von dreyerley Art iſt; die Sexte aber iſt entweder groß oder klein,*) oder wie kurz vorher angemerkt worden, vermindert.

Die Haupteigenſchaft aller Conſonanzen beſteht, wie ſchon oben angemerkt worden iſt, darin, daß ſie an ſich etwas Befriedigendes haben, da die Diſſonanzen in dem Gehör etwas Beunruhigendes erweken, worauf ſolche Töne folgen müſſen, durch welche die Ruhe wieder hergeſtellet wird. Daher entſteht in dem Saz der Muſik dieſer Unterſchied zwiſchen den Conſonanzen und den Diſſonanzen, da dieſe eine gewiſſe beſtimmte Fortſchreitung von der Diſſonanz auf die folgende Conſonanz nothwendig machen, ſo daß die Diſſonanz den darauf folgenden Ton einigermaßen ankündiget; da hingegen die Conſonanz eben deßwegen, weil ſie nichts widriges hat, die Fortſchreitung auf den folgenden Ton frey und unbeſtimmt läßt. Davon kommt es, daß durch die conſonirenden Klänge die Ruheſtellen in der muſikaliſchen Sprache können hervorgebracht werden.*)

*) S. Sexte.

Es iſt bereits erinnert worden, daß conſonirende Klänge bisweilen etwas von der Eigenſchaft der diſſonirenden annehmen, wenn ſie dem Tone, darin man iſt, fremd ſind. Es kann alſo ein Intervall, oder ein ganzer Accord an ſich conſonirend ſeyn, und noch da, wo er gebraucht wird, etwas fremdes und gleichſam diſſonirendes empfinden machen. So empfindet man z. Ex. wenn der Geſang in C dur angefangen und eine Weile fortgeſetzt worden iſt, bey dem D Accord mit der großen Terz, wiwol er an ſich conſonirend iſt, etwas fremdes, das die Harmonie nach G dur lenket,**) gerade, wie die Diſſonanzen auf die folgende Harmonie führen. Hieraus iſt zu ſehen, daß jede Harmonie, die nicht aus der Tonart, darin man iſt, genommen wird, wenn ſie auch ſonſt ganz conſonirend iſt, einigermaßen die Eigenſchaft einer diſſonirenden Harmonie an ſich nimmt. Und daraus läßt ſich auch begreifen, wie ein ganzes Stük aus lauter conſonirenden Harmonien könne geſetzt werden, ohne den Reiz der Mannigfaltigkeit und der Verſchiedenheit der harmoniſchen Einſchnitte und Ruhepunkte zu verlieren. In ſolchen Stüken vertritt das geringere Conſoniren die Stelle der diſſonirenden Klänge.

Contrapunkt.

(Muſik.)

Bedeutet nach ſeinem Urſprung, die Kunſt, zu einem gegebenen einſtimmigen Choralgeſang, noch eine oder mehrere Stimmen zu verfertigen. Weil die ältern Tonſetzer ſich anſtatt der

*) S. Cadenz.

**) S. Ton.

der Noten, die itzt gebräuchlich ſind, bloßer Punkte zu Bezeichnung der Töne bedienten, ſo wurde ein einſtimmiger Geſang durch eine Reyhe Punkte, auf verſchiedene Linien geſetzt, ausgedrukt: um alſo noch eine Stimme dazu zu ſetzen, mußte gegen dieſe Reyhe noch eine andre, und alſo gegen jeden Punkt noch einer geſetzt werden.

Daher iſt es gekommen, daß man durch das Wort Contrapunkt auch das Setzen ſelbſt, oder die Kunſt des Satzes verſtanden hat. Diejenigen Bücher alſo, welche die Regeln des Contrapunkts erklären, ſind eigentliche Anleitungen zu dem reinen Satz, in ſo fern er blos die Harmonie betrifft. Dieſes geht auf den weitern Sinn des Worts.

In einem engern Verſtand bedeutet es die beſondere Art des Satzes, nach welchem die Stimmen gegen einander können verwechſelt, und ohne Veränderung ihres Ganges höher oder tiefer geſetzt werden, ſo daß jeder Ton darin um eine Octave, None, Decime u. ſ. f. tiefer oder höher geſetzt wird. Wenn dieſes ohne Verletzung der Harmonie geſchehen ſoll, ſo müſſen gleich anfänglich die Stimmen, in der erſten Anlage nach gewiſſen Regeln verfertiget ſeyn. Wofern dieſes nicht geſchieht, ſo kann auch die Verwechslung der Stimmen nicht ſtatt haben.

Der Contrapunkt im weitern Sinn, bey dem auf keine Verwechslung geſehen worden, wird auch der gemeine oder der einfache Contrapunkt genennt; der andre, deſſen Stimmen zur Verwechslung eingerichtet ſind, wird der doppelte oder überhaupt der vielfache Contrapunkt genennt; je nachdem zwey, drey oder mehr Stimmen, zur Verwechslung geſchikt ſind.

Auch der einfache Contrapunkt iſt zwey- drey- oder mehrſtimmig, und ſo, daß entweder in allen Stimmen die Noten von einerley Geltung ſind, oder daß auf jede Note der gegebenen Hauptſtimme in den andern Stimmen zwey oder vier Noten ſtehen u. ſ. f. Er iſt entweder ganz frey, in welchem Falle blos darauf geſehen wird, daß die Stimmen eine reine Harmonie gegen einander haben; oder an gewiſſe Regeln gebunden. Dieſe Regeln befehlen entweder, daß die Stimme des Contrapunkts die Hauptſtimme mit mehr oder weniger Genauigkeit nachahmen ſoll; (daher die Nachahmungen und die Canones entſtehen;) oder daß ſie eine der Hauptſtimme entgegengeſetzte Bewegung haben ſoll;*) oder daß ſie ſich rükwärts bewegen ſoll.**) Wer den reinen Satz lernen will, muß dabey anfangen, daß er ſich fleißig im einfachen Contrapunkt jeder Art übet. Dazu findet ein Anfänger eine ziemliche vollſtändige Anweiſung, mit einer großen Menge Beyſpiele begleitet, in dem Werke, das der ehemalige kaiſerliche Capellmeiſter Fux unter dem Titel: Gradus ad Parnaſſum, herausgegeben hat.†) Es iſt jedem, der in der Muſik zu einiger Fertigkeit des reinen Satzes zu gelangen wünſchet, anzurathen, die Uebungen eines ſolchen Contrapunkts mit großem Ernſt zu treiben.

Weil man gegenwärtig von dieſem Contrapunkt meiſtentheils unter dem Namen der Uebungen in der Compoſition ſpricht, ſo braucht man das Wort Contrapunkt itzt faſt allezeit in dem andern engern Sinn. Man ſagt: es ſeyen in einer Symphonie, in einem Concert u. ſ. f. Contrapunkte angebracht, wenn man ſagen will, es ſeyen Stellen darin, wo die Stimmen gegen einander verwechſelt worden.

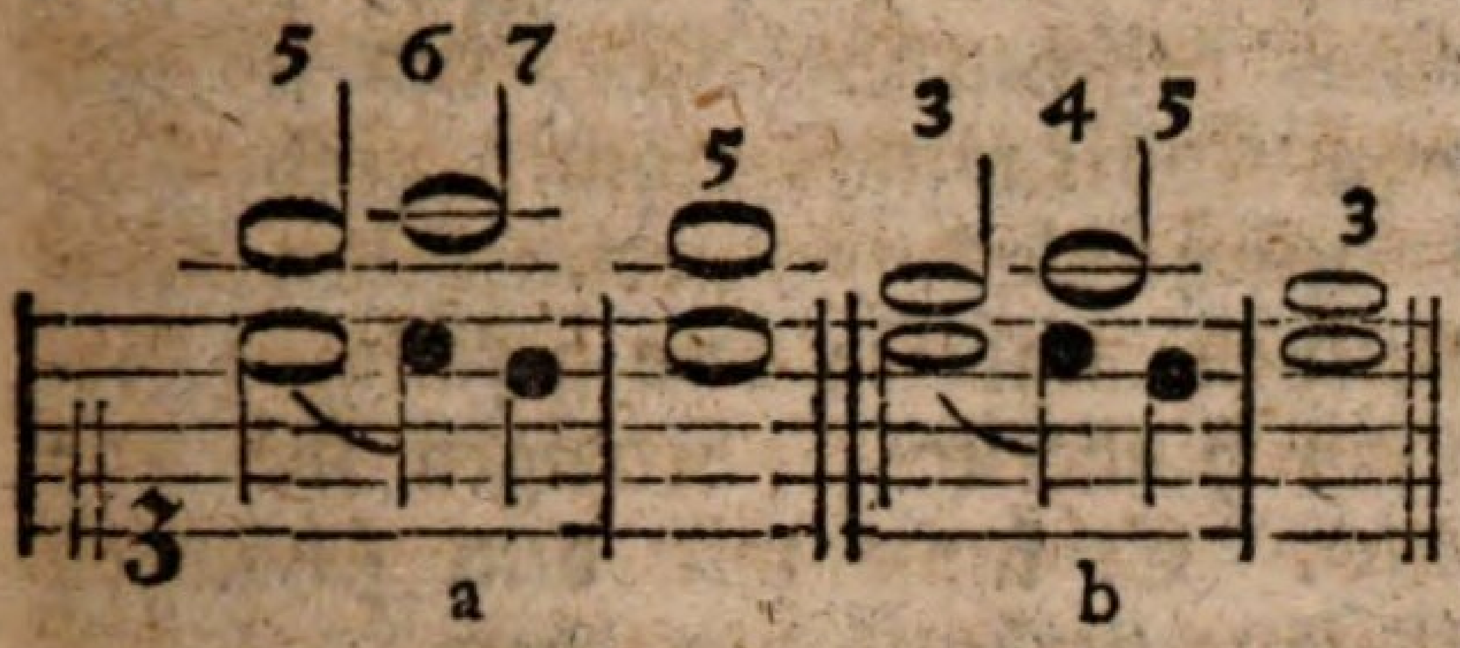
Der

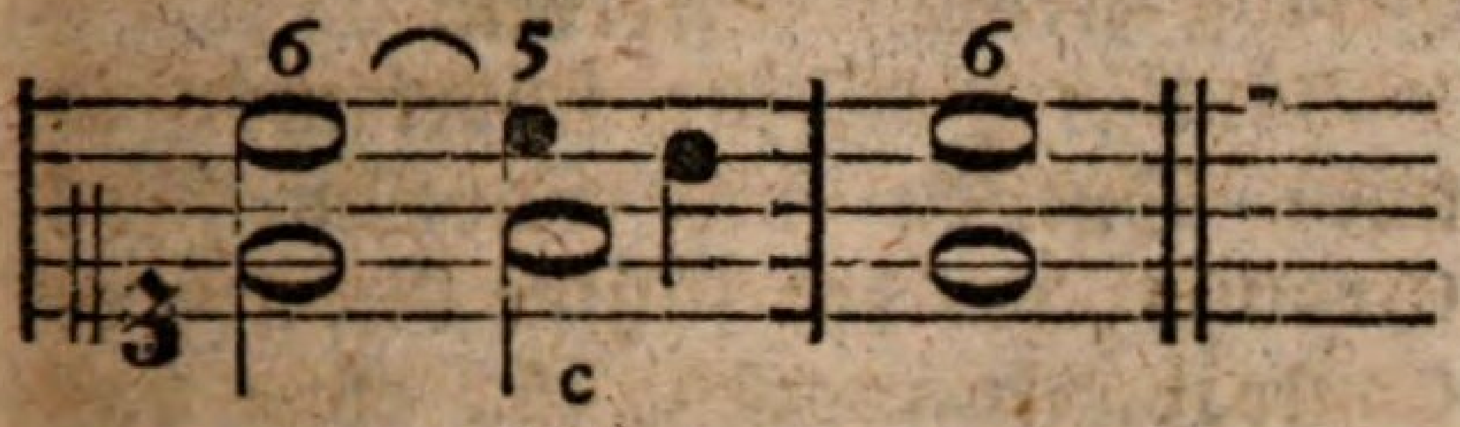
*) Contrapunct. in motu contrario.

**) C. P. motu retrogrado.

†) Vien. 1725. f. deutſch von L. Mitzler, Leipz. 1742. 4.

Der Begriff dieſes Contrapunkts wird durch folgende Vorſtellung deutlich werden:



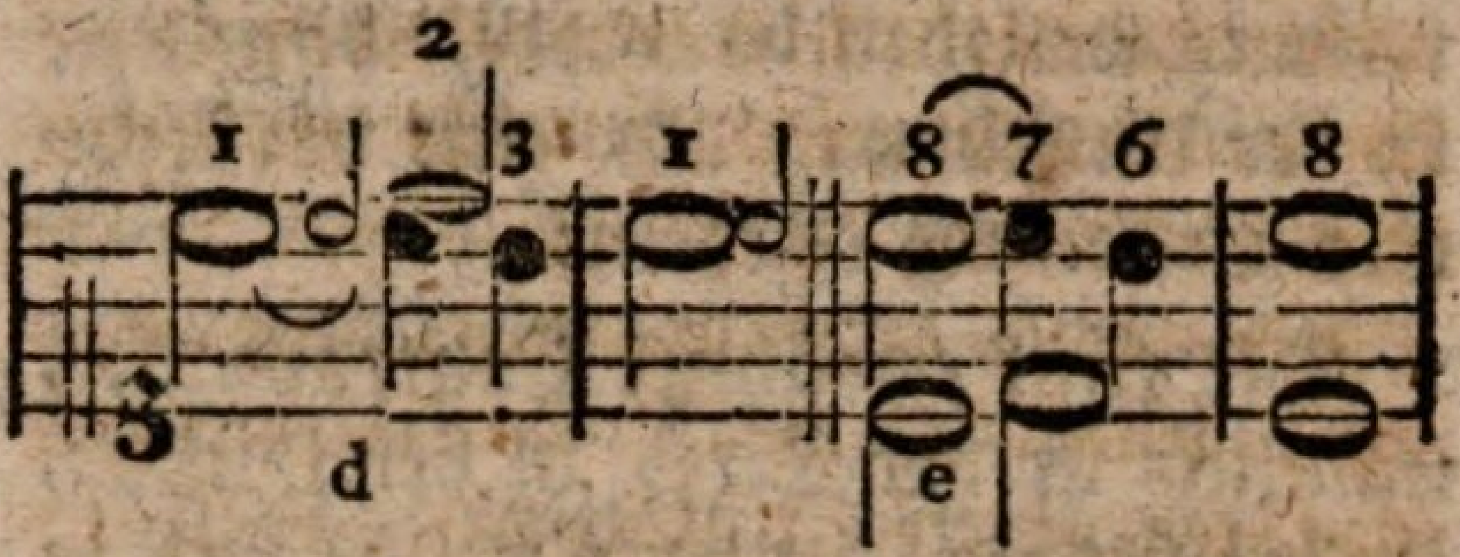


Der zweyſtimmige Geſang, der hier bey a vorgeſtellt iſt, ſteht bey b und bey c im Contrapunkt. Die obere Stimme bey c iſt der Hauptgeſang.*) Dieſer hat bey a eine höhere Stimme zur Begleitung, welche gegen die Hauptſtimme die Intervalle 5, 6, 7, 5, ausmacht. Bey b iſt die begleitende obere Stimme um eine Terz herunter geſetzt. Dieſes nennt man den Contrapunkt in der Terz. Dadurch ändern ſich die Intervalle, die 5 wird 3; 6 wird 4; 7 wird 5; dennoch bleibt alles harmoniſch richtig. Bey c iſt die begleitende Stimme eine Octave tiefer, als bey b geſetzt, und der Satz c iſt gegen b im Contrapunkt der Octave, wodurch die Intervalle, wie die darüber geſchriebene Zahlen deutlich zeigen, ganz verändert werden, ohne irgend eine Unrichtigkeit in der Harmonie zu verurſachen. Eben dieſer Satz iſt bey c gegen den bey a im Contrapunkt der Decime.

Alſo iſt der Contrapunkt in der Decime anzuſehen, als wenn er aus einer wiederholten Verſetzung, erſt in der Terz und denn noch einmal in der Octave, entſtanden wäre. Eben ſo iſt der Contrapunkt der Duodecime erſt ein Contrapunkt in der Quinte, und denn von da aus noch in der Octave.

*) Cantus firmus.

Vorher iſt der bey a ſtehende Satz, bey b in den Contrapunkt der Terz, und bey c in den Contrapunkt der Decime verſetzt worden; hier nun iſt er bey d in den Contrapunkt der Quinte, und bey e in den Contrapunkt der Duodecime geſetzt.



Wenn man ſehen will, wie ſich die Intervalle in jedem Contrapunkt verändern, ſo darf man nur, wie in folgenden zwey Beyſpielen, zwey Reyhen Zahlen, von 1 bis auf das Intervall, in welchem der Contrapunkt gemacht wird, in verkehrter Ordnung unter einander ſchreiben.

Für den Contrapunkt in der Terz.

3. 2. 1. 2. 3. 4. 5. 6.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

Für den Contrapunkt in der Duodecime.

12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

In dieſen Beyſpielen ſtellt die eine Reyhe die Intervalle vor, wie ſie ſind, ehe die Verſetzung in den Contrapunkt geſchieht; die andre Reyhe zeiget, was durch den Contrapunkt aus jedem Intervall wird. Alſo wird durch den Contrapunkt in der Duodecime die Octave zur Quinte, die Septime zur Sexte u. ſ. f. oder umgekehrt, die Quinte zur Octave, die Sexte zu Septime u. ſ. f.

Der Contrapunkt in der Octave verdienet beſonders vorgeſtellt zu werden:

8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

denn daraus erhellet, daß die Diſſonanzen in der Umkehrung auch diſſoniren, und die Conſonanzen conſoni-

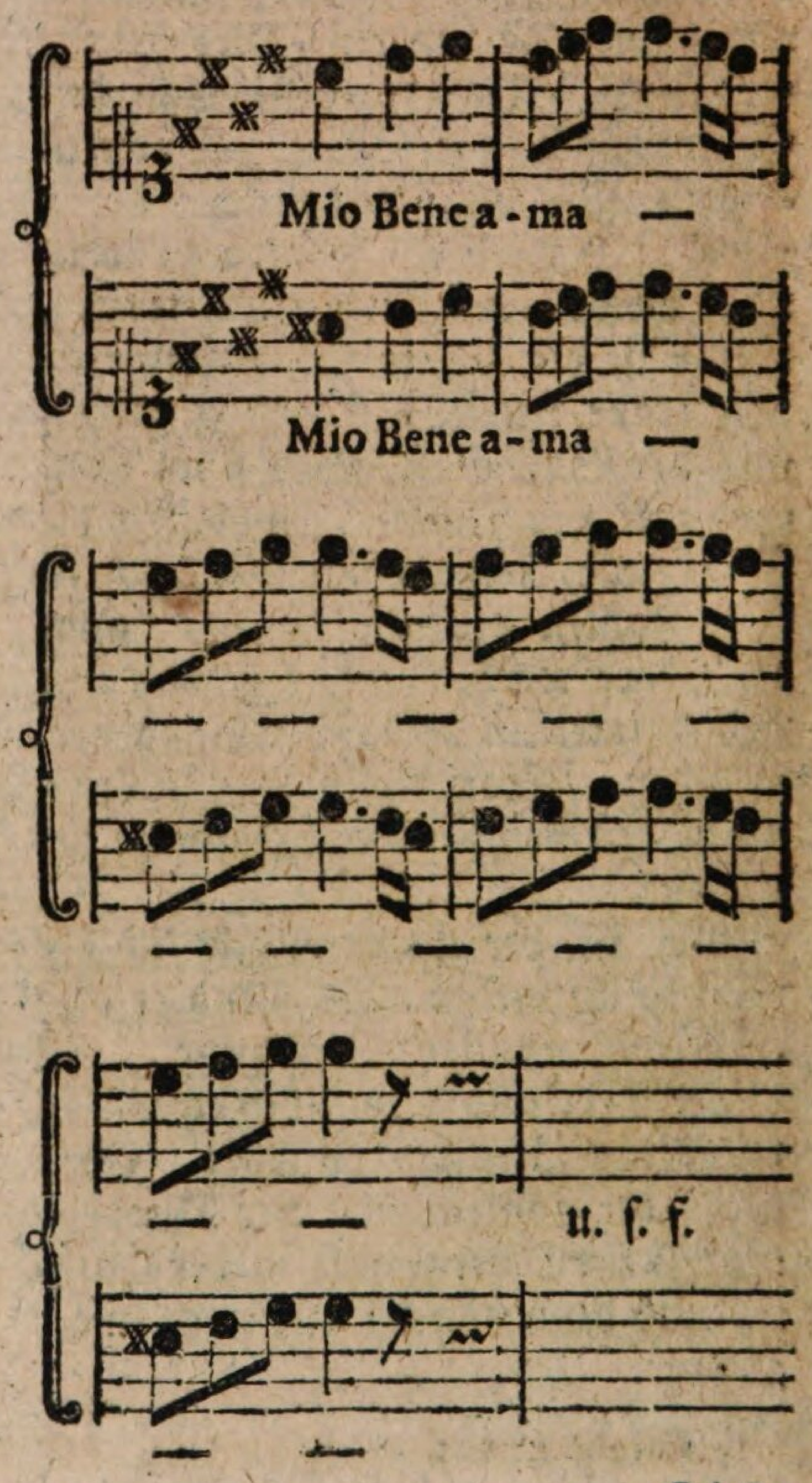
rend bleiben, außer der Quinte, welche in die diſſonirende Quarte übergeht.*) Aus dieſem Grunde iſt der Contrapunkt in der Octave der leichteſte; denn er erfodert weiter keine Vorſichtigkeit, als daß beym Satz die Quinte mit der gehörigen Vorbereitung angebracht werde, damit ſie in der Umkehrung als eine vorbereitete Diſſonanz erſcheine.

Die fünf erwähnte Contrapunkte, nämlich in der Terz, in der Quinte, in der Octave, in der Decime und in der Duodecime, laſſen ſich in jedem Geſang anbringen, und der Setzer wählt allemal denjenigen, der der Stimme, für welche er ſetzet, am angemeſſeſten iſt.

Dieſer doppelte Contrapunkt hat zwar ſeinen Hauptſitz in Fugen, Moteten und Chören, die daher bey der großen Einfalt des Geſanges ihre Mannigfaltigkeit bekommen. Man würde ſich aber ſehr irren, wenn man glaubte, daß dieſer Theil der Kunſt für die Muſik des Theaters und der Cammer unnütz ſey. Weder ein Duet noch ein Trio, kann ohne die Künſte des Contrapunkts gut werden, der überhaupt in allen Fällen, wo zwey oder mehr concertirende Stimmen vorkommen, ſchlechterdings nothwendig wird. Man ſetze, daß zu der erſten Hauptſtimme eine zweyte, ohne Rükſicht auf die Regeln dieſe Contrapunkts, geſetzt werde. Nach der Natur des Duets und des Trio**) muß hernach die zweyte Stimme den Hauptgeſang führen; die erſte Stimme wird einigermaßen die begleitende, und nimmt alſo die Stelle ein, die die zweyte Stimme vorher gehabt hat; deßwegen muß ihr Geſang verſetzt werden. Wie kann dieſes aber angehen, wenn er zu einer ſolchen Verſetzung, (wodurch jedes Intervall ſeine Natur verliert) nicht vorher eingerichtet iſt.

Diejenigen alſo, die ſich, wegen eines falſchen Begriffs, den ſie ſich vom Contrapunkt machen, einbilden, er beſtehe blos aus pedantiſchen Künſteleyen, und ſey dem gefälligen Geſang hinderlich, betrügen ſich gar ſehr. Er kann mit dem ſchönſten Geſang verbunden werden.

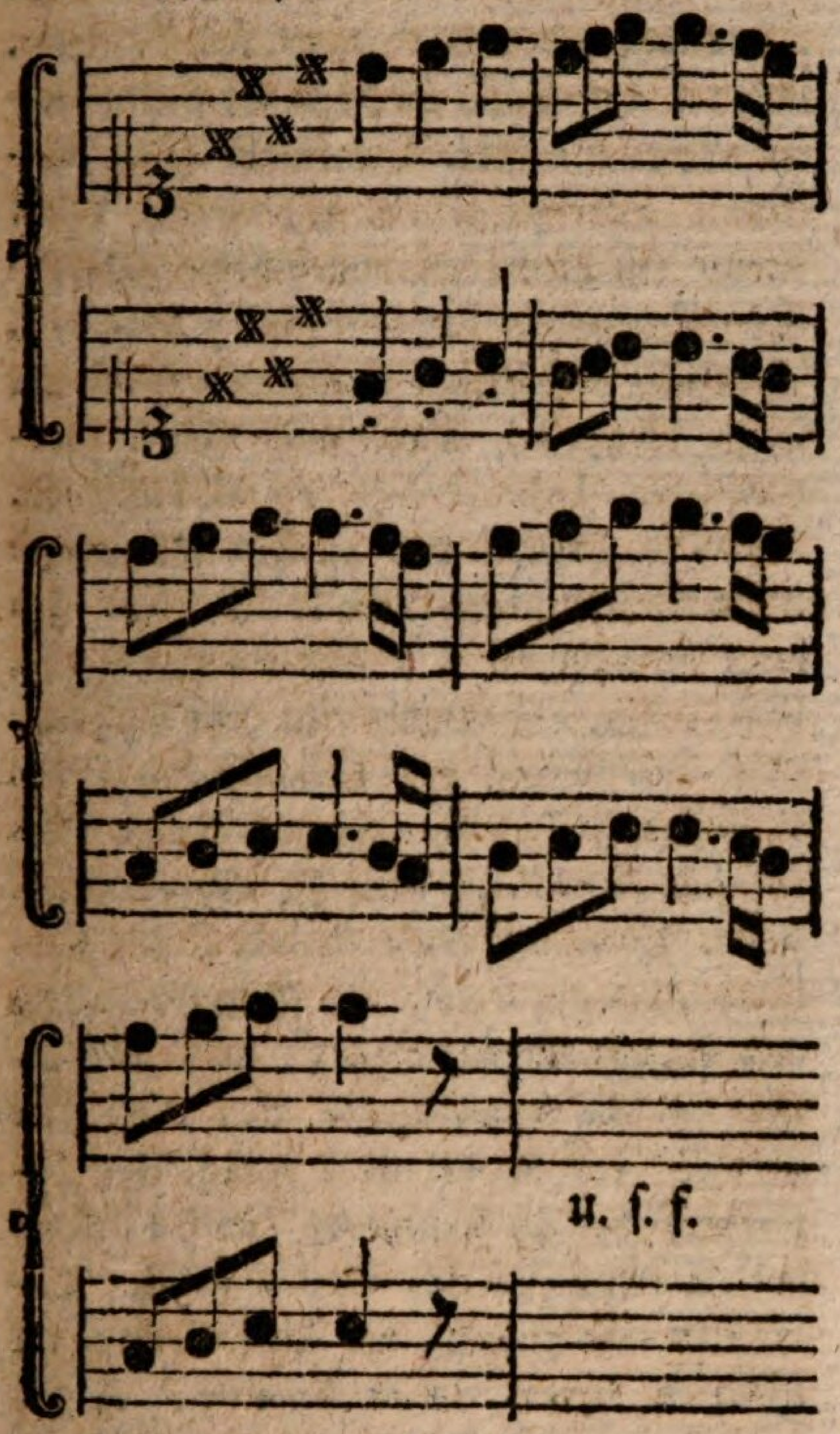
Häufige Beyſpiele findet man in allen Duetten des Capellmeiſters Grauns, wo der ſüßeſte Geſang in Contrapunkte verſetzt iſt, ohne das geringſte von ſeiner Schönheit zu verlieren. Wir wollen zum Beyſpiel deſſen, und zugleich zur Erläuterung des Gebrauchs der Contrapunkte nur einen einzigen beſondern Fall anführen. Folgendes iſt aus einem Duet der Oper Europa galante genommen.



*) S. Quarte.
**) S. Duet.

Dieſen

Dieſen reizenden, in Terzen fortgehenden Geſang, findet man etwas beſſer hin in dem Contrapunkt der Octave, alſo:



Hier hat nun die zweyte Stimme den Hauptgeſang genommen, und die erſte Stimme ſollte nunmehr dieſe Hauptſtimme eine Terz tiefer haben, und alſo die Töne ſo nehmen, wie ſie hier im erſten Takt mit Punkten bezeichnet ſind. Dadurch aber würde der höhere Discantiſt oder Sopraniſt mit ſeiner Stimme unter den tiefern gekommen ſeyn, und wol gar nicht mehr haben ſingen können. Damit er alſo auf einer Höhe bliebe, die ſeiner Stimme angemeſſen iſt, mußte die Stimme, deren Anfang hier mit Punkten angezeiget iſt, um eine Octave höher genommen, das iſt, ſie mußte in den Contrapunkt der Octave verſetzt werden.

Wer ſich die Mühe geben will, die Ouvertüren eines Händels, die Duette und Chöre eines Grauns anzuſehen, der wird finden, daß die Künſte des Contrapunkts überall darin angebracht ſind. Durch die mannigfaltige Harmonie, die bey einerley Tönen vermittelſt der contrapunktiſchen Verſetzungen erhalten wird, bekommen die Arbeiten ſolcher Meiſter eine immer abwechſelnde Schönheit, die niemand, der in dieſen Künſten unerfahren iſt, erreichen kann.

Dieſer doppelte Contrapunkt erfodert, außer der genauen Kenntniß der harmoniſchen Regeln, eine große Fertigkeit in der Ausübung derſelben. Man muß ſchon, indem eine Hauptſtimme geſetzt wird, auf einen Blik jede Veränderung überſehen können, die durch die Umkehrung jeden einzeln Ton, ſowol für ſich, als in der Verbindung mit andern betreffen wird.

Es iſt bereits erinnert worden, welche Contrapunkte die brauchbarſten ſeyen. Die andern Arten ſind deßwegen nicht ganz unnütze; denn ſie können bisweilen den, der ſie recht verſteht, aus harmoniſchen Verlegenheiten ziehen. Aber ſie blos darum zu ſetzen, weil ſie ſchwer ſind, und z. B. eine lange Stelle in den Contrapunkt der Undecime zu bringen, und noch außerdem Nachahmungen in gerader, verkehrter und rükgängiger Bewegung zu machen, ſind Dinge, die man den muſikaliſchen Pedanten überlaſſen muß.

Wer ſich von der beſondern Beſchaffenheit aller Arten Contrapunkte unterrichten will, der kann eine ziemlich vollſtändige Anweiſung in Marpurgs Abhandlung von der Fuge finden;*) die bey allen Arten des doppelten Contrapunkts nöthigen Regeln aber hat niemand ſo deutlich und ſo vollſtändig entwikelt, als Kirnberger im zweyten Theile ſeiner

*) Berl. 1753. 1754. 4. 2 Th.

ſeiner Kunſt des reinen Satzes,*) dahin ich die Liebhaber verweiſe.

* *

Auſſer denen, bey dem Artikel Satz, Setzkunſt angeführten, hierher gehörigen Werken, handeln vom Contrapunkt beſonders: L'arte dell' Contrapunto, ridotta in Tavole, dall P. D. Giov. Mar. Artuſi, Ven. 1586-1589. 2 Th. 4. verm. ebend. 1598. 4. — Regola dell' Contrapunto, dall P. Camillo Angleria . . . Mil. 1622. 4. — Primo ſcalino della ſcala di Contrapunto, di Orat. Scaletta, Nap. 1622. 4. — El Porque de la Muſica . . . Contrapunto y Compoſicion por And. Lorente, Alcala 1672. fol. — Documenti armonici di D. Angelo Berardi, Bol. 1687. 4. — Il Muſico pratico di Giov. Mar. Buononcini, deutſch, Stuttgard 1701. 4. — Einfall, einen doppelten Contrapunct in der Octave von ſechs Tacten zu machen, ohne die Regeln davon zu wiſſen, von Ch. Ph. Em. Bach, nebſt dazu gehörigen Tabellen, im 3ten B. S. 167 von Marpurgs Beyträgen. — Saggio ſopra le leggi del Contrapunto, del Conte Giord. Riccati, Ven. 1762. 8. — Eſemplare, o ſia ſaggio fondamentale pratico del Contrapunto, ſopra il Canto fermo, Bol. 1774 — 1775. 4. (von dem P. Martini) — — Ob die Alten den Contrapunct gekannt, oder nicht, darüber iſt lange geſtritten worden. Für ihre Kenntniß deſſelben, haben ſich erklärt: Franc. Gafurio (in ſ. Werke, Practica muſicae utriusque cantus, Mediol. 1496. f. Ven. 1512. f.) Gioſ. Zarlino (in ſ. Iſtituzioni e dimoſtrazione armoniche, Ven. 1571. 4. 2 B. und im 1ten und 2ten B. ſ. Opere, ebend. 1589. 4.) Giovb. Doni (in dem Compendio . . . de' generi e de' modi della muſica, Rom. 1635. 4. in der Schrift de praeſtantia Muſic. vet. Flor. 1647. 4. u. a. a. O. m.) Iſ. Voſſius, Zac. Tevo (in ſ. Muſico Teſtore, Ven. 1706. f.) Fraguier (in einem Mem. in dem 2ten B. der hiſt. de l'Acad. des Inſcript. Stillingfleat (in den Principles and power of Harmony) Wider ihre Kenntniß deſſelben: Glareanus, oder Heinr. Lorit (in ſ. Δωδεκαχορδον, Baſ. 1547. fol.) Franc. Salinas (in ſ. W. de Muſica, Salamanca 1577. f.) Erc. Bottrigari (in ſ. Melone, Ferrara 1602. 4.) Giov. Mar. Artuſi (in dem oben angeführten Werke) Piet. Cerone (in El Melopeo y Maeſtro, Tractato de Muſica theorica y pratica; Nap. 1613. f.) Merſennus (in ſ. Harmonicor. Libr. Lutet. 1636. fol.) Cl. Perrault (jedoch mit einiger Einſchränkung, in ſ. Diſſertat. de la Muſique des anc. im 2ten B. ſ. Eſſais de Phyſique, Par. 1680. 4.) Wallis (in dem Anhange zu ſ. lat. Ueberſ. der Harmonicor. des Ptolomäus, L. 1682. 4. und in den Philoſoph. Transact. vom J. 1698.) Giov. Andr. Bontempi (in ſ. Storia della Muſica, Perugia 1695. f.) Burette (jedoch mit einiger Einſchränkung, in ſ. Diſſertat. ſur la Symphonie des Anc. im 4ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript.) der P. Bougeant (in ſ. Diſſert. ſur la Muſique des Grecs et des Latins in dem 7ten B. der Bibl. Franc. ou hiſtoire litter. de la France, Amſt. 1723. 12. und in den Mem. de Trevoux, Oct. 1725.) der P. Cerceau (in ſ. Diſſertationen in den Mem. de Trevoux, Nov. 1728. Jan. und Febr. 1729.) Giovb. Martini (in ſ. Storia della Muſica, Bol. 1757 u. f. fol. 2 B.) Fr. W. Marpurg (mit einiger Einſchränkung, in ſ. krit. Einleitung in die Geſch. und Lehrſ. der alten Muſik, Berl. 1759. 4.) J. J. Rouſſeau (in ſ. Wörterbuch) Ch. Burney (in ſ. General hiſtory of Muſic, Lond. 1776 u. f. 4.) dergeſtalt, daß die Sache ziemlich, zum Nachtheile der Alten entſchieden zu ſeyn ſcheint. — Die älteſten, bekannten Contrapunctiſten ſind, Francone, Marchetto di Padua, und Joh. de Muris. — —

*) Berl. 1776-1777. 4.

Copey.

(Zeichnende Künſte.)

Ein Werk, das in allen ſeinen Theilen nach einem andern Werk der zeichnenden Künſte verfertiget worden. Das urſprüngliche Werk, nach welchem die Copey gemacht wird, heißt das Original. Der Künſtler, welcher ein Original verfertiget, arbeitet nach einem Bild, das ſeine Phantaſie entworfen hat, oder das er in der Natur vor ſich ſiehet. Bey der Darſtellung und Bearbeitung deſſelben muß er beſtändig nachdenken, wie er ſeinem Werk das Leben und den Geiſt geben könne, den das Urbild in ſeiner Phantaſie oder in der Natur hat. Seine Arbeit iſt eine beſtändige Erfindung, inſonderheit, wenn das Werk ein Gemählde, oder ein nach dem Gemählde verfertigter Kupferſtich iſt. Denn da in dieſen Werken nicht die Sache ſelbſt, die man vor ſich hat, wie in der Bildhauerkunſt, ſondern etwas ganz anders, nämlich ein bloßer Schein deſſelben, darzuſtellen iſt, ſo gehört zu jedem Strich des Pinſels oder des Grabſtichels Erfindung. Der Mahler ſieht Farben vor ſich, und muß andre Farben erfinden, die ihnen ähnlich ſind; er bemerkt ein allgemeines Licht, welches auf einmal den Gegenſtand in der Natur ſo erleuchtet, daß einige Theile hell, andre dunkel ſind, in ſeinem Werk muß er auf eine jede Stelle das Helle und Dunkle beſonders den Farben einverleiben; er ſieht alles erhoben und körperlich, und er muß im Flachen das Körperliche darſtellen. Der Copiſt hingegen hat überall ſchon ein Werk von eben der Beſchaffenheit, wie das ſeinige iſt, vor ſich, und hat keine von den Verwandlungen nöthig, wodurch der Originalmeiſter ſein Werk der Natur ähnlich macht. Sein einziges Nachdenken iſt auf das gerichtet, was ein andrer ihm vorgedacht hat.

Hieraus folgt erſtlich, daß es unendlich leichter iſt, eine gute Copey, als ein gutes Original zu machen. In der That findet man, daß oft ganz mittelmäßige Künſtler ſehr gut copiren. Zweytens folget daraus, daß die Copey immer von geringerer Schönheit, als das Original ſey, weil der Copiſt, der in einem ganz andern Geiſt, als ſein Vorgänger arbeitet, unmöglich ſo denken kann, wie jener gedacht hat. Der größte Unterſchied muß ſich darin zeigen, daß in dem Original mehr Freyheit iſt, weil alles mit Gewißheit bearbeitet worden, und aus der Quelle gefloſſen iſt; da der Copiſt ſeine Gedanken nach den Gedanken des andern hat zwingen müſſen. Der Originalmeiſter iſt bisweilen zufälliger Weiſe auf ein Mittel gefallen, das der Copiſt unmöglich errathen kann; er wählt ein anderes und die Würkung muß auch etwas verſchiedenes ſeyn. Jener ſtellt ſeine eigene Erfindung dar, ſein Geiſt iſt während der Arbeit thätiger, ſeine Einbildungskraft erhitzter; daraus aber entſtehet eine freyere Ausübung: dieſer bleibt kalt, und muß kalt bleiben, um nichts zu überſehen, und dadurch wird alles langſamer und gekünſtelter. Er muß ſeine eigene Bearbeitung, ſeine Art den Pinſel zu führen, verleugnen, und eine fremde Art annehmen. Ueber dem allem iſt in jedem ſchönen Werk der Kunſt vieles, das man zwar undeutlich fühlen, aber niemal deutlich beſchreiben oder denken kann, das mehr vom Geſchmak des Künſtlers, oder von einer glüklichen Hand, als von deutlicher Erkenntniß herkommt. Dieſes kann kein Copiſt erreichen, weil er es nicht deutlich erkennen kann. Dieſem zufolge muß von dem Geiſt und dem Feuer des Originals nothwendig in der Copey ſehr viel zurüke bleiben. Es giebt in Gemählden noch Fälle, da die Würkung der Farbe von etwas ver-

borgenem herkommt, da eine unten liegende Farbe durch die obere durchſchimmert. Sehr oft kann niemand errathen, was unter der oberſten Deke der Farbe liegt, und folglich kann dieſelbe Würkung in der Copey nicht erreicht werden.

Daher geſchieht es, daß feine Kenner ſich ſelten über Copeyen betrügen, und bald entdeken, daß ein Stük nicht Original ſey; wiewol man auch ſo gute Copeyen hat, daß nur die erfahrenſten Kenner ſie von den Originalen zu unterſcheiden wiſſen. Die Gewinnſucht derer, welche aus der Kunſt ein Gewerbe machen, hat eine unzählige Menge Copeyen hervorgebracht, die ſtatt der Originale verkauft werden. Liebhaben der Kunſtſachen, die ſelbſt nicht feine Kenner ſind, werden täglich damit betrogen. Bey koſtbaren Gemählden braucht man die Vorſichtigkeit, ſie nicht eher für Originale anzunehmen, bis man von einigen der erfahrenſten Kenner gültige Zeugniſſe darüber hat.

Daß die Copeyen der Werke groſſer Meiſter insgemein ſehr weit hinter den Originalen zurükbleiben, berechtiget die abergläubiſche Verachtung, die einige Liebhaber für alle Copeyen haben, gar nicht. Es giebt Leute, die ein ganz ſchlechtes, oder durch die Zeit verdorbenes Original, der beſten Copey vorziehen, und bey jedem Gemählde, ehe es ihnen einfällt ſeine Schönheit zu beurtheilen, erſt unterſuchen wollen, ob es ein Original ſey oder nicht. Fällt der Verdacht einer Copey darauf, ſo verſchwindet bey ihnen jeder Begriff von Schönheit und Werth. Wahre Kenner der Kunſt beurtheilen ein Gemähld aus dem, was ſie darin ſehen, aus dem, was es an ſich hat, und nicht nach dem Namen deſſen, der es gemacht hat. Was von der Kenntniß und dem Geſchmak eines Menſchen zu halten ſey, der ſich nicht eher getraut, etwas für ſchön oder ſchlecht auszugeben, bis er weiß, ob es Original oder Copey iſt, darf nicht erſt durch eine Unterſuchung gelehrt werden: er gehört unter die Verehrer der Reliquien.

Copiren.

(Zeichnende Künſte.)

Ein Werk der zeichnenden Künſte, welches ein andrer verfertiget hat, genau nachmachen. Das Copiren der beſten Werke iſt eine Uebung, welche man angehenden Künſtlern auf das Beſte zu empfehlen hat. Es iſt kaum möglich alle Schönheiten und Vorzüge eines guten Werks einzuſehen, bis man verſucht hat, es nachzumachen. Erſt dabey zeigen ſich die Schwierigkeiten, die Bemühungen und das Nachdenken, wodurch das Original entſtanden iſt. Man wird beym Copiren in die Nothwendigkeit geſetzt, auf alles genau Achtung zu geben, dadurch entdekt man Schönheiten und Fehler, die ſonſt nicht würden bemerkt worden ſeyn. Dieſe darzuſtellen, muß der Copiſte nothwendig ſelbſt mit der ganzen Anſtrengung des Geiſtes, den Geheimniſſen der Kunſt nachſpühren. Man bekommt dadurch eine Fertigkeit ſowol das Schöne als das Fehlerhafte ſchneller zu entdeken, die äuſſeren und inneren Sinnen werden geſchärft.

Nach dem Zeugniß verſchiedener Künſtler, entdekt man oft erſt bey der ſechsten oder ſiebenten Nachzeichnung gewiſſer Werke, Schönheiten, die man bey dem vorhergehenden Copiren noch überſehen hatte. Indem man aber die vornehmſten Werke der Kunſt copirt, lernt man nach und nach ſo denken, und ſich ſo ausdrüken, wie die großen Meiſter gethan haben. Wer aber durch Copiren ſeinen Geſchmak und ſeine Fertigkeiten zur Vollkommenheit bringen will, der

der muß nicht ſclaviſch copiren. Er muß ſich nicht vorſetzen, die Handgriffe der Originalmeiſter, das Mechaniſche der Kunſt allein zu errathen, ſondern vielmehr ſich beſtreben, ihren Geiſt und ihren Geſchmak ſich zuzueigen. Man muß nicht ſuchen Copeyen zu machen, die alles Aeußerliche der Originale an ſich haben, ſondern fürnehmlich den Geiſt derſelben auf eine uns eigene Art zu erreichen ſuchen.

Corinthiſche Ordnung.

(Baukunſt.)

Eine von den drey griechiſchen oder von den fünf üblichen Säulenordnungen, welche an der corinthiſchen Säule zu erkennen iſt.*) Weil dieſe Säule von allen die zierlichſte, aber auch zugleich die ſchlankeſte und ſchwächeſte von allen iſt, ſo iſt dieſe ganze Säulenordnung auch am meiſten verzieret, und wird da gebraucht, wo die Pracht und Zierlichkeit ſich über die Feſtigkeit des Gebäudes etwas ausnehmen ſollen, nämlich an höhern Geſchoſſen prächtiger Gebäude; oder inwendig in den Verzierungen der Säále, oder überhaupt da, wo das Gebäude mit einem reichen Anſehen zu bekleiden iſt, weil die Baukunſt nichts reicheres als dieſe Ordnung hat.

Die ganze Ordnung, wenn Säulenſtühle dabey gebraucht werden, iſt dreyßig Model hoch, wovon die Säulenſtühle vier, die Säule ſelbſt zwanzig, und das Gebälke ſechs Model hoch ſind. Das Gebälke muß in dieſer Ordnung mehr Zierrathen, als alle andre haben, um mit der zierlichen Säule übereinzuſtimmen. Der Fries kann mit Schnitzwerk verziert werden. Auch haben die römiſchen Baumeiſter faſt alle runde Glieder des Gebälkes mit Laubwerk verziert, welches wir aber nicht gut heißen. Man muß die Feinigkeit dieſer Ordnung hauptſächlich darin ſuchen, daß man ihr die Einmiſchung kleinerer Glieder mehr als andern erlaubet.

Der Name ſcheinet anzuzeigen, daß dieſe Ordnung in Corinth erfunden worden; und das Ueppige das ſie einigermaßen an ſich hat, kommt gut mit der bekannten Ueppigkeit, wodurch dieſe Stadt ſich von allen griechiſchen Städten ausgezeichnet hat, überein. Nach Winkelmanns Bemerkung geſchieht der corinthiſchen Säulen zum erſtenmale, bey Gelegenheit des Tempelbaues zu Tegea, den Scopas in der 96 Olympias übernommen hat, Erwähnung.

*) S. Ordnung; Corinthiſche Säule.

Corinthiſche Säule.

Die zierlichſte Art Säulen, die in der Baukunſt gebraucht werden. Ihr Hauptcharakter iſt ein hohes Capiteel, mit drey übereinander ſtehenden Reyhen Acanthus-Blättern, und verſchiedenen zwiſchen denſelben heraus wachſenden Stengeln geziert, die ſich oben an dem Dekel in Schnekenformen zuſammenwikeln. Solcher Schneken ſind auf jeder Eke des Dekels zwey, und zwey auf jeder Seite zwiſchen den Eken, und alſo in allem acht Paar. Anſtatt der Acanthus-Blätter brauchen einige Baumeiſter bisweilen auch andre, welche aber dem Capiteel ein etwas ſchwererers Anſehen geben. Allein die dreyfache Reyhe der Blätter und die acht Paar Schneken ſind allemal das gewiſſeſte Kennzeichen dieſer Säule.

In Anſehung ihrer Verhältniß gehört ſie zu den höhern Säulen. Ihre ganze Höhe iſt ohngefehr 20 Model, der Fuß hat einen, das Capiteel zwey und einen Drittheil, das übrige iſt für den Stamm. Man giebt dieſer Säule entweder einen attiſchen Fuß, oder einen eigenen, der aus vie-

len Gliedern beſteht, deren Ordnung und Verhältniſſe aber nicht ganz beſtimmt ſind. Der Stamm wird oft mit Canelüren ausgehölt.

Weil dieſe Säule die zierlichſte und feinſte von allen iſt, ſo leidet ſie auch Verzierungen der kleinern Glieder, welche von den römiſchen Baumeiſtern ſehr häufig angebracht worden. Doch ſcheint dieſes dem großen Geſchmak zuwider.

Den Namen hat ſie von der Stadt Corinthus, wo ſie, nach der bekannten Erzählung des Vitruvius, von dem Bildhauer Callimachus erfunden worden; wenn anders die Geſchichte ihrer Erfindung nicht ein bloßes griechiſches Mährchen iſt. Der Jeſuit Villalpandus*) hat beweiſen wollen, daß die Säulen am Tempel zu Jeruſalem, ſowol in den Verhältniſſen, als in den Hauptverzierungen wenig von der, lange nachher erſt von den Griechen gebrauchten, corinthiſchen Säule unterſchieden geweſen. Dieſemnach könnte dieſe Säule wol eine phöniziſche Erfindung ſeyn. Vielleicht hat Callimachus blos die Art der Blätter verändert, und Acanthusblätter anſtatt der Palmen oder andrer Blätter eingeführt. An einer alten ägyptiſchen Säule, die Pokok **) abgezeichnet hat, iſt der erſte Urſprung des corinthiſchen Capiteels nicht undeutlich zu ſehen, indem ſchon Laubwerk, als wenn es über den Rinken herausgewachſen, längſt dem Knauf in die Höhe ſteiget, unter dem Dekel ſich ſanft umbeuget, und etwas, das den corinthiſchen Schneken gleichet, vorſtellt.

Haben etwa die im Orient ſo ſehr gemeinen Palmenbäume, die im erſten Anfang der Baukunſt ſtatt der Säulen gebraucht worden, zu dieſem Laubwerk an dem Capiteel Anlaß gegeben? Es iſt ſonſt ſchwer zu ſagen, warum eben dieſer Theil der Säule eine ſolche Zierrath bekommen habe. Im übrigen giebt dieſe Säule ein ſchönes Beyſpiel von der geſchikten Abwechslung, und der, dem Geſchmak ſo nöthigen, Mannigfaltigkeit der Theile. Das Gerade und Runde, das Glatte und Gebogene, das Einfache und Gezierte wechſeln darin auf die angenehmſte Weiſe mit einander ab.

*) De apparatu templi Salomonis.

**) Beſchreibung des Morgenlands.

Corridor.

(Baukunſt.)

Ein langer und ſchmaler Gang in einem Gebäude, der längs einer Reyhe von Zimmern liegt, damit jedes einen beſondern Ausgang dadurch gewinne. Er dienet alſo blos zur Bequemlichkeit der einzeln Ausgänge aus den Zimmern, und wo dieſe nicht verlangt werden, da iſt er unnöthig. In Hoſpitälern, Clöſtern und überhaupt ſolchen Gebäuden, wo jedes einzele Zimmer für ſich einen Ausgang haben muß, ſind ſie unumgänglich nothwendig. In gemeinen Wohnhäuſern, oder Palläſten, ſind ſie deßhalb unbequem, weil dadurch die Zimmer zu frey an einem Gange liegen, wohin jedermann kommen kann, ſo daß man in den Zimmern weder ſtill noch einſam genug ſeyn kann. Kleine Corridore, die nur hier und da einigen Zimmern beſondere Ausgänge verſtatten, ſind ſehr bequem und gehören mit unter die Dinge, auf welche ein Baumeiſter bey der Anordnung der Gebäude am allerſorgfältigſten zu ſehen hat. Sie müſſen aber ſo verſtekt ſeyn, daß nicht leicht Fremde, oder Diebe, die ſich in ein Haus einſchleichen möchten, dahin kommen können.

Courante.

(Muſik.)

Ein urſprünglich zum Tanzen gemachtes Tonſtük, das aber auch blos für Inſtrumente geſetzt wird, fürnehmlich in der neuen Zeit, da der Tanz, welcher Courante genennt wird, abgekommen iſt. Es wird in $\frac{3}{2}$ Takt geſetzt, mit zwey Wiederholungen. Seinen Charakter ſetzt Mattheſon in dem Ausdruk eines hoffnungsvollen Verlanges, und verſichert dieſen Charakter in einer Menge Couranten, von verſchiedenen Verfaſſern, beſtimmt bemerkt zu haben. *)

Cupel.

(Baukunſt.)

Vom italieniſchen Cupola. Ein Gewölbe, welches das Dach über ein rundes Gebäude ausmacht. Viele Tempel der Alten waren rund, und konnten alſo nicht wol andre als halbkugelrunde, folglich gewölbte, Dächer haben; alſo iſt die Cupel eine Erfindung des Alterthums. Wie überhaupt die runden Gebäude in Anſehung der Figur die ſchönſten ſind, ſo ſind auch die Cupeln die ſchönſten Dächer. Etliche hohe Gebäude mit Cupeln geben von weitem einer Stadt ein großes Anſehen, welches durch die Menge der hohen ſpitzigen Thürme nie zu erhalten iſt. Es ſcheinet, daß die elliptiſche Form, da die Höhe der Cupel ihre Breite in etwas übertrifft, nicht nur wegen des angenehmeren Anſehens, ſondern auch wegen der größern Feſtigkeit des Gewölbes, der Form einer halben Kugel vorzuziehen ſey.

*) S. Tanze.

Die Cupel wird aber nie ganz zugewölbt, ſondern gegen den Scheitel offen gelaſſen, damit das Licht durch dieſe Oefnung hinein falle. Dieſe Oefnung bleibt entweder ganz unbedekt, wie in dem ehemaligen Pantheum in Rom, itzt Sta. Maria Rotonda genannt, oder es wird auf dieſelbe noch ein kleines an den Seiten offenes Thürmchen, dem man den Namen einer Laterne giebt, darauf geſetzt.

Inwendig werden die Cupeln, entweder durch eine ſchöne Eintheilung in Felder, und Anbringung verſchiedener verguldeter Zierrathen, wie die Cupel der eben erwähnten Rotonda,*) oder durch Dekengemählde verzieret. Zu ſolchen Gemählden ſchiken ſie ſich auch ungemein viel beſſer, als die flachen Deken, (die wir auch mit dem franzöſiſchen Namen Platfonds zu nennen pflegen,) weil die Figuren nicht dürfen ſo verkürzt vorgeſtellt werden.

Man macht auch Cupeln von Zimmerarbeit, und hat dabey den Vortheil, daß die Mauren des Gebäudes nicht ſo ſehr ſtark ſeyn dürfen, als die ſteinernen Gewölber ſie erfodern. Inwendig wird das Geſpärre verſchaalt; aber dadurch geht ein großer Theil des Raumes verloren. Sollten dieſe Cupeln inwendig die Form einer halben Kugel behalten, ſo muß von außen die Höhe beträchtlich größer, als die Breite ſeyn, wodurch ſie mehr eyförmig als kugelförmig werden; es ſey denn, daß man, wie bey der catholiſchen Kirche in Berlin, die Sparren aus lauter krumm gewachſenen Bäumen mache, in welchem Fall die Cupel beynahe die kugelrunde Form von außen behalten kann.

*) S. Des Gaudets les plus beaux batimens de Rome.

D.

D.

(Muſik.)

Der Buchſtabe, womit wir den zweyten diatoniſchen Ton des heutigen Syſtems bezeichnen, der in der Solmiſation re genennt wird.*) Wenn man in einem Geſang dieſen Ton zum erſten Ton der Tonleiter annimmt, ſo ſagt man, das Stük gehe aus dem Ton D. Dieſes kann auf zweyerley Weiſe, nach der groſſen oder kleinen Tonart geſchehen: im erſten Fall wird die Tonart D dur, im andern D moll genennt. Dieſe Tonart iſt etwas unvollkommen, weil die kleine Terz auf den Grundton DF um ein ganzes Comma zu niedrig iſt.**)

Da Capo.

(Muſik.)

Bedeutet vom Anfang, und wird am Ende ſolcher Tonſtüke geſchrieben, von denen der erſte Theil wiederholt wird, dergleichen faſt alle Arien ſind. Man braucht dieſe beyden Wörter auch als ein einziges Wort, womit man den erſten Theil eines Tonſtüks bezeichnet, in ſo fern derſelbe wiederholt wird. So ſagt man z. B. Dieſer Sänger hat im Dacapo artige Veränderungen angebracht.

Dach.

(Baukunſt.)

Der oberſte Aufſatz auf einem Gebäude, der den innern Raum deſſelben vor dem einfallenden Regen, Staub und Sonnenſchein verwahrt, und das auffallende Waſſer empfängt und ableitet. Das Dach gehört alſo nicht zu der Schönheit eines Gebäudes, ſondern iſt ein nothwendiges Uebel; daher es in den Ländern, wo es ſelten, und niemals ſtark regnet, wie in Aegypten und andern türkiſchen Provinzen, gar nicht auf die Gebäude geſetzt wird. An den Orten, wo wenig Regen oder Schnee fällt, oder wo man die Unkoſten nicht ſpahrt, das Gebäude mit Kupfer abzudeken, wird es deßwegen ſo flach gemacht, als nur möglich iſt, und durch ein über dem Hauptgeſims herumlaufendes Steingeländer verſtekt. Denn da das Gebälke eigentlich das ganze Gebäude endet, ſo könnte der Schönheit halber das Dach ganz wegbleiben. Zum guten Anſehen eines Gebäudes, iſt das niedrigſte oder flacheſte Dach das beſte. Die geringſte Abſchüßigkeit iſt ſchon hinlänglich, das Waſſer abzuleiten, nur muß ein ſo flaches Dach ſehr enge mit Ziegeln oder Schiefer bedekt werden. In Deutſchland beobachten die Baumeiſter gerne die Regel, daß die gegen einander ſtehenden Sparren am Firſt oder Graat des Daches einen rechten Winkel ausmachen. Aber es giebt Dächer, die allen Winden ausgeſetzt ſind, und unter einem Winkel von mehr als 120 Graden doch ſehr gut halten.

Man macht heut zu Tage entweder einfache oder gebrochene Dächer. Die erſten ſind entweder einhängig, das iſt, ſie beſtehen aus einer einzigen ſchief liegenden Fläche, wie ein Schreibepult; oder ſie ſind Satteldächer, die zwey gegen einander ſtehende

*) S. Tonleiter.
**) S. Syſtem.

hende Flächen haben, welche mitten über dem Gebäude an dem Firſt zuſammenſtoßen. Dieſe ſind die gemeinſten Dächer an Wohnhäuſern in Städten, wo mehrere Häuſer an einander gebauet werden, da denn eine Fläche des Daches gegen die Straße, die andere gegen den Hof herunter hängt. Eine dritte Art der einfachen Dächer machen die Zeltdächer aus, die aus vier nach den vier Seiten des freyſtehenden Gebäudes abhängenden Flächen beſtehen. Dieſe Dächer ſind in Anſehung der Dauer, inſonderheit in Gegenden, die ſtarken Winden und Regenſtößen unterworfen ſind, die dauerhafteſten.

Von den gebrochenen Dächern iſt der Artikel Manſarde nachzuſehen.

Daktylus.

(Dichtkunſt.)

Ein dreyſylbiger Fuß, deſſen erſte Sylbe lang, die andern beyden kurz ſind, wie in den Wörtern: mächtige, ſterbliche. Dieſer Fuß kommt in der deutſchen Sprache, ſowol in der ungebundenen als gebundenen Rede, ſehr häufig vor; aber zu einer ganzen Versart, in der kein andrer, als dieſer Fuß vorkäme, nach der Art des jambiſchen oder trojäiſchen Verſes, ſchiket er ſich nicht, weil der Vers durch ſeinen klappernden Gang gar bald ekelhaft wird. Einzelne ganz daktyliſche, nämlich aus fünf Daktylen und einem Spondäus beſtehende Hexameter, trift man ſowol bey den lateiniſchen als deutſchen Dichtern an. Jedermann kennt den Virgiliſchen Vers:

> Quadrupedante putrem ſonitu quatit ungula campum. *)

Aber ein ganzes Gedicht in dieſer Versart würde nicht erträglich ſeyn. Zum Affekt einer ſtröhmenden Freude ſchiket ſie ſich ſehr wol, und kann ſogar, wenn man nur mit einem andern Vers abwechſelt, zur lyriſchen Versart dienen, wie in dieſer Strophe:

> Biſt du die Freude? du biſt es! dich meldet ein lächelnder Morgen;
> Die Fittige thauen unſterblichen Glanz.
> Ströme von Wolluſt ergießen ſich nach mir, ſchon ſterben die Sorgen.
> Sie hauchet mich an, ich fühle mich ganz. *)

*) Aen. VIII. vſ. 596.

*) S. Schlegels Vermiſchte Schriften der Verfaſſer der neuen Beyträge 1. B. 6. St. S. 449.

Dante.

Ein Florentiner. Er verwaltete in ſeiner Republik die vornehmſten Aemter, bevor er verwieſen ward. Er ſchrieb hernach ſein großes dreyfaches Gedicht la divina Comedia, das zwar unter die dogmatiſchen gehört, dem aber dieſer außerordentliche Geiſt eine ganz poetiſche Geſtalt gegeben. Weder die Hölle hat bey ihm die unſelige Größe, noch der Himmel die erhabene Hoheit, welche ſie bey Milton bekommen haben, eben ſo wenig, als ſeine Teufel und ſeine ſelige Geiſter, die Größe der Miltoniſchen haben. Sein größtes Verdienſt iſt, daß er die Hölle, das Fegefeuer, das Paradies für Scenen gebraucht hat, auf welchen er die verſchiedenen Charaktere aus allen Zeiten, Ständen und Welttheilen eingeführet hat. Sein Werk iſt ein unerſchöpflicher Schatz von Lebensarten und Sinnesarten der Menſchen, voller Charakter, voller Reden, voller Lebensregeln. Die innerſten Winkel der Seele werden da beleuchtet, und die nützlichſten Lehren mitgetheilt. Man muß ſehr allegorieſüchtig ſeyn, wenn man verſtektere Geheimniſſe darin ſuchen will. Man beſchuldiget dieſes Werk der Dunkelheit und Härte; aber wenn man hier und da die abſtrakte und ſcholaſtiſche Materie erlaubet, ſo muß man ihm das Dunkle und Harte verzeihen. Er wollte nicht allein für

für die große Welt, ſondern auch für die tiefſinnige, und insbeſondere für die Peripatetiker ſchreiben. Von dieſen Stellen gilt, was Plato von des Heraklitus Naturlehre geſagt hat: Die Sachen, die ich verſtehe, ſind göttlich, und ich glaube, daß auch die es ſind, die ich nicht verſtanden habe. Eine andre Art der Dunkelheit und Härte iſt durch die Nachläſſigkeit der folgenden Schriftſteller entſtanden, welche die Wörter, die in des Dante Tagen angenehm und geläufig waren, haben entweichen oder gar untergehen laſſen.

Seine lyriſche Gedichte verdienen nicht weniger Achtung, *) als ſein großes Werk. Es leuchten darin gewiſſe poetiſche Tugenden hervor, die in dem großen Gedicht ſeltener ſind. Was ſich ihnen rohes angehängt hat, hindert uns nicht, daß wir nicht eine kernichte, edle und artige Denkungsart darin entdeken. **) Er ſtarb 1321. Er hatte drey Söhne, und jeder von ihnen hat ein Werk über das dreyfache Gedicht geſchrieben.

Das Gedicht des Dante, welches ſeinen Titel, Comedia, der Art des Styles zu verdanken hat, in welcher es abgefaßt iſt (wie ſich dieſes aus dem eigenen Werke des Dante, della volgar eloquenza, c. IV. ergiebt) erſchien, zuerſt gedruckt, in Folio; das Jahr der Erſcheinung iſt mir nicht bekannt; aber eine der erſten Ausgaben iſt vom Jahre 1481, und auch wegen ihres Druckes merkwürdig. Mehrere Nachrichten finden ſich in den Nachrichten von Künſtlern und Kunſtſachen I. S. 280. — Die erſte Octavausgabe iſt 1502 bey Aldus in Venedig gedrukt; und führt nur den Titel, Terze rime; den Zuſatz, divina, erhielt das Werk zuerſt in der Venet. Ausgabe von 1555. 12. und dieſer Titel gieng anfänglich nur auf ſeinen Innhalt; Dante ſelbſt nennt es poema ſacro; hernach iſt er aber auf die Ausführung gezogen worden. Die beſten Ausgaben ſind die von Lyon 1547 und 1575. 16. und die von Padua 1727. 8. 3 B. bey welcher ſich auch ein Verzeichniß aller frühern Ausgaben findet. Die, von der Acad. della Cruſca, im Jahr 1595 herausgegeben und zuletzt wieder, im Jahre 1716, aufgelegte, wimmelt von Druckfehlern. Die neueſten beſten ſind, Vened. 1758. 4. 5 B. und ebend. 1760. 8. 7 B. erſchienen. — **Ueberſetzt** iſt die divina Comedia zwar von mehr, als einem Italiener, in das **Lateiniſche**; aber ganz gedruckt nie geworden; der Jeſuit, Carlo d'Aquino, gab im Jahre 1707 einzele Stellen, in lat. Hexametern zu Rom, 8. heraus. — Eine **franzöſiſche** in Verſen, von Balth. Grangier, erſchien ſchon im Jahre 1596. 12. 3 B. in V. iſt aber ganz vergeſſen; Auszugsweiſe überſetzte ſie in Proſe Chabanon im Jahre 1773. — In das **Engliſche** überſetzte ſie Heinr. Boyd, 1785, in Verſen. — **Deutſch** gab ſie Hr. Bachenſchwanz, Leipz. 1767-1769. 8. 3 B. aber leider, ſehr unpoetiſch heraus. — **Spaniſch**, Fernandez de Villegas, Buegos 1515. f. in V. — —

Erläuterungsſchriften darüber, in italieniſcher und lateiniſcher Sprache, ſind ſehr viele geſchrieben worden. Der Verfaſſer, behaupteten ſeine Verehrer, ſollte einen geheimen Sinn mit ſeinen Dichtungen verbunden haben, und dieſen haben ſie nun an das Tageslicht bringen wollen. Was, in Rückſicht auf Sprache, davon brauchbar, und zur Verſtändlichkeit der erzählten Begebenheiten und der Anſpielungen, zu wiſſen nöthig iſt, befindet ſich in den beſſern Ausgaben, und an geheimen Sinn hat der Dichter wohl nicht gedacht. Indeſſen hat das Werk denn auch ſeine Tadler unter den Italienern, und vorzüglich von Seiten der Sprache, gefunden. Der darüber, im Jahre 1570, entſtandene Krieg veranlaßte indeſſen auch einige Schriften, welche das dichteriſche Verdienſt deſſelben, zum Theil, erläutert haben;

*) Io per me non hò minore ſtima della ſue liriche poeſie etc. *Muratori ſtoria della lingua Ital.*

**) S. Muratori ſtoria della lingua Ital.

haben; die wichtigſten darunter ſind: *Difeſa di Dante*, P. 1. Fir. 1587. P. 2. 1688. 4. von Jac. Mazzoni. — *La Poetica ſopra Dante*, Bol. 1589. 4. von Girol. Zoppio. Seine Verehrer ſind übrigens, in den neuern Zeiten, ſehr zuſammen geſchmolzen; und beſonders hat Betinelli ihn in den *Lettere di Virgilio* ſcharf geprüft. Wir Deutſchen können in Meinhards Verſuchen über den Character und die Werke der beſten italieniſchen Dichter, Th. 1. Abh. 3. S. 21 das Bündigſte, was ſich über dieſen Dichter ſagen läßt, leſen. — Sein Leben, von Giov. Boccaccio geſchrieben, findet ſich vor der Venetianiſchen Ausgabe der *Comedia* vom Jahre 1477. f. und iſt auch einzeln, Rom 1544. 8. erſchienen. Ein anderes ſchrieb Lionardo Aretino, u. a. m. Litter. Notizen finden ſich in Crescimbeni *ſtoria della volgar poeſia*, Vol. 2. S. 268. der Ausg. von 1730. — Uebrigens wollte Dante ſein Gedicht, urſprünglich, lateiniſch ſchreiben; der Anfang iſt noch bekannt:

> Ultima regna canam fluido contermina mundo.

Decime.

(Muſik.)

Ein Intervall, deſſen Töne zehen diatoniſche Stufen von einander abſtehen, als C-e. Die Decime iſt eigentlich die Terz von der Octave des Grundtones, und wird auch nie anders, als eine Terz behandelt. Deßwegen wird auch der Name Decime hauptſächlich nur gebraucht, wenn von dem Contrapunkt die Rede iſt, wobey die Decime nothwendig von der Terz muß unterſchieden werden, da in Abſicht auf die Höhe ein großer Unterſchied zwiſchen dem Contrapunkt in der Decime und dem in der Terz iſt,*) obgleich ſonſt die Regeln der Harmonie zwiſchen dieſen beyden Intervallen keinen Unterſchied machen.

*) S. Contrapunkt.

Deke.

Baukunſt.

Die obere von den Flächen, die den Raum eines Zimmers einſchließen. In gemeinen Zimmern wird ſie gerade geſtrekt, und überall waagerecht. In großen Sälen giebt man den Deken bisweilen eine pyramidiſche Geſtalt, und alsdenn werden ſie Kapdeken genennt.

Die Deken werden entweder blos mit Kalk und Gyps beworfen, oder von Täfelwerk gemacht, und in beyden Fällen entweder glatt gelaſſen, oder in Felder eingetheilt, oder mit verſchiedenen Zierrathen ausgepuzt. Die ſchlechteſte Art iſt die glatte Kalkdeke; ihre weiße Farbe vermehrt die Helligkeit des Zimmers: will man ſie verzieren, ſo kann man ſie durch Kalkleiſten in Felder eintheilen, oder mit allerhand Stukkaturarbeit verſchönern. In prächtigen Zimmern werden ſowol an den vier Eken der Deke, als in der Mitte derſelben, allerhand Zierrathen von Stuk angebracht und verguldet. Dieſes wird jezo nicht ſelten ſo übertrieben, daß das Auge von allem andern abgezogen und nur auf die Deke gerichtet wird.

Allzuprächtige Auszierungen der Deke ſcheinen dem guten Geſchmak nicht völlig gemäß zu ſeyn. Es iſt beſchwerlich, zumal in Zimmern, die nicht ſehr groß ſind, in die Höhe zu ſehen, und doch wird das Auge dahin gelokt. Die beſten Zierrathen müſſen den Wänden der Zimmer gewidmet ſeyn, und durch nichts anders verdunkelt oder geſchwächt werden. Wolgezeichnete Cartouchen in den Eken der Deken ſtehen am beſten, weil man ſie bequem ſehen kann. Unter die koſtbarſten Verzierungen der Deken ſind die Dekengemählde zu rechnen, wovon der beſondere Artikel nachzuſehen. Von den Deken in der alten Baukunſt findet man bey Winkel-

Winkelmann einige artige Anmerkungen.*)

Dekel.

Baukunſt.

Der oberſte Theil des Säulenſtuhls, welcher den Würfel und Fuß deſſelben bedekt. Er wird nach Beſchaffenheit der Ordnung, mit mehr oder weniger Gliedern verziert, wobey ſich die Baumeiſter ſelten an feſtgeſetzte Regeln und Verhältniſſe binden. Die Hauptſache iſt, daß der Dekel in Anſehung der Höhe ein gutes Verhältniß zum Säulenſtuhl habe. Goldmann giebt den drey Haupttheilen des Säulenſtuhls, dem Fuß, dem Würfel und dem Dekel folgende Verhältniſſe: 6 : 11 : 3. Folglich iſt der Dekel halb ſo hoch als der Fuß.

Dekengemählde.

Gemählde, die auf den Deken der Zimmer, oder ganzer Gebäude angebracht ſind: ſie werden auch mit dem franzöſiſchen Namen Platfonds genennt, weil die waagerechten Deken in dieſer Sprache platsfonds genennt werden. Schon die Alten haben bisweilen Gemählde auf den Deken angebracht, die aber, wie aus einigen Fragmenten zu ſchließen iſt, aus bloßen Zierrathen beſtanden haben, und alſo von ganz andrer Art, als die neuern geweſen ſind; denn die Dekengemählde der Neuern ſtellen insgemein eine Handlung vor. Der Mahler hebt durch ſeine Arbeit die Deke des Baumeiſters wieder weg, läßt uns an deren Stelle den Himmel, oder die Luft ſehen, und in derſelben eine Handlung von allegoriſchen oder mythologiſchen Perſonen. Dadurch bekommen dieſe Gemählde, wenn ſie nur ſonſt die Vollkommenheit ihrer Art haben, über andre Gemählde den Vortheil, daß ſie einigermaßen aufhören Gemählde zu ſeyn, indem man den wahren Ort der Scene zu ſehen glaubt. Bisweilen werden auch würklich hiſtoriſche Perſonen gemahlt, die ſich aber in die Luft ſchlecht ſchiken.

Dieſe Gattung ſcheinet mehr Ueberlegung, Erfindung und Kunſt zu erfodern, als immer eine andre Gattung der Mahlerey. Um nicht unnatürlich zu ſeyn, kann ſie keine Vorſtellung wählen, als die ſich zu dem Ort der Scene, der die offene Luft oder der Himmel iſt, ſchiket. Da es alſo keine menſchliche Handlung ſeyn kann, ſo bleibet dem Mahler die ganze Mythologie und die Allegorie offen: nicht blos die heidniſche Mythologie, die ſich ſelten in unſre Gebäude ſchiket, und beſonders in Kirchen höchſt abgeſchmakt wäre; ſondern auch die chriſtliche, die an Engeln und Heiligen einen reichen und erhabenern Stof hat, als an den Göttern des Olympus. Die Allegorie in ihrem ganzen Umfang iſt dazu ſchiklich, vorzüglich aber die, welche Würkungen der Natur vorſtellt, weil Luft und Himmel die Hauptſcenen der Elemente ſind. Jahres- und Tageszeiten, jede große Naturbegebenheit, als Aeußerungen allegoriſcher Weſen vorgeſtellt, finden da ihren Platz. Aber jeder Liebhaber nehme ſich in Acht, ſolche Arbeiten einem gemeinen Künſtler aufzutragen; denn dazu wird jedes Talent des Mahlers in einem hohen Grad erfodert.

Der größte Zeichner wird in dieſer Gattung nichts erträgliches machen, wenn er nicht ein ſehr großer Meiſter der Perſpektiv iſt; zumal da die gemeinen Regeln der Perſpektiv hierzu nicht ganz hinlänglich ſind. Die gewölbten Deken erleichtern die perſpektiviſche Zeichnung ſehr, und ſind dabey zu ſolchen Gemählden vorzüglich bequem. Wenn man den Augen-

*) Anmerkungen über die Baukunſt der Alten S. 43.

genpunkt mitten im Gewölbe nimmt, ſo kann die ganze Deke mit einer einzigen Vorſtellung angefüllt werden: in jedem andern Fall aber muß die Deke in verſchiedene Felder eingetheilt, und jedem ſeine eigene, für einen beſondern Standort gezeichnete, Vorſtellung gegeben werden. Fürnehmlich iſt dieſes bey ſehr groſſen flachen Deken nothwendig. Denn wer auf einer Deke, die achzig oder wol hundert Fuß lang, dabey nur etwa zwanzig bis 24 Fuß hoch iſt, nur ein einziges Gemähld anbringen wollte, müßte nothwendig die von dem Augenpunkte entfernteſten Gegenſtände ſo ſehr verzogen vorſtellen, daß ſie außer dem Geſichtspunkt höchſt unförmlich erſcheinen würden. Dieſes wird allemal geſchehen, wenn auf dem Gemählde Gegenſtände vorkommen, die weiter von dem Augenpunkt abliegen, als die Höhe des Zimmers beträgt. Alſo iſt wegen der Anordnung und Zeichnung der Dekengemählde ſehr viel mehr zu überlegen, als bey irgend einer andern Gattung. Eben dieſes gilt auch von den Farben, die in den Dekengemählden nach einer eigenen Art müſſen behandelt werden. Es wäre wol der Mühe werth, daß die Regeln der Kunſt, blos in Abſicht auf die Dekengemählde, in einem beſondern Werk vorgetragen würden. Denn wenn irgend ein Theil der Kunſt mit Genauigkeit will ſtudirt ſeyn, ſo iſt es dieſer, der überhaupt ſeinen eigenen Mann erfodert.

* *

Von der Deckenmahlerey handelt Laireſſe, im 10ten Buch, Kap. 1-9 ſeines großen Mahlerbuches, im 3ten Bande S. 144 der letzten Ausgabe.

Denkmal.

(Zeichnende Künſte.)

Ein an öffentlichen Plätzen ſtehendes Werk der Kunſt, das als ein Zeichen das Andenken merkwürdiger Perſonen oder Sachen, beſtändig unterhalten und auf die Nachwelt fortpflanzen ſoll. Jedes Denkmal ſoll das Auge derer, die es ſehen, auf ſich ziehen, und in den Gemüthern empfindungsvolle Vorſtellungen von den Perſonen oder Sachen, zu deren Andenken es geſetzt iſt, erweken. Zu dieſer Gattung gehören alſo die Grabmäler, die Statuen verdienſtvoller Perſonen, Tropheen, Triumphbogen, Ehrenpforten, und ſolche Werke der Baukunſt, auf denen die zeichnenden Künſte mit der Nachwelt ſprechen. Da der vornehmſte Zwek der ſchönen Künſte, in einer lebhaften und auf Erwekung tugendhafter Empfindung abzielenden Rührung der Gemüther beſteht: ſo gehören die Denkmäler unter die wichtigſten Werke, und verdienen daher in eine ernſthafte Betrachtung gezogen zu werden.

Seit dem die Schrift erfunden worden iſt, ſcheinet eine an öffentlichen Plätzen geſetzte ſchriftliche Nachricht das leichteſte Mittel, den Endzwek der Denkmäler zu erreichen; und daher haben auch die einfacheſten der Denkmäler ihren Urſprung, Pyramiden, Säulen, oder bloße Mauern, auf welchen eine Schrift in Stein gehauen, oder in Erzt gegoſſen, zu leſen iſt. Es ſcheinet überaus natürlich, daß unter einem Volke, das öffentliche Tugend und Verdienſt zu ſchätzen weiß, dergleichen Denkmäler häufig ſollten anzutreffen ſeyn. Man ſtelle ſich eine Stadt vor, deren öffentliche Plätze, deren Spatziergänge in den nächſten Gegenden um die Stadt herum, mit ſolchen Denkmälern beſetzt wären, auf denen das Andenken jedes verdienſtvollen Bürgers des Staats, für die Nachwelt aufbehalten würde: ſo wird man leicht begreifen, was für großen Nutzen ſolche Denkmäler haben könnten. Man muß

ſich in der That wundern, daß ein ſo ſehr einfaches Mittel, die Menſchen auf die nachdrüklichſte Weiſe durch die Beyſpiele ihrer Vorfahren zu jedem Verdienſt aufzumuntern, faſt gar nicht gebraucht wird. Dieſe Nachläßigkeit beweiſet unwiderſprechlich, wee wenig man es darauf anlegt, die Menſchen zum Verdienſt und zur bürgerlichen Tugend aufzumuntern. Man begnüget ſich an den Begräbnißſtellen, wo niemand gerne hingeht, das Andenken der Verſtorbenen durch elende Denkmäler zu erhalten, und auf öffentlichen Plätzen, die jedermann mit Vergnügen beſucht, und wo man mit leichter Mühe täglich den beſten Theil der Bürger verſammeln könnte, ſieht man nichts, das irgend einen auf rechtſchaffene Geſinnungen abzielenden Gedanken erweken könnte.

In Athen war einer der öffentlichen Spatziergänge eine bedekte Säulenlaube,*) in welcher die Thaten der verdienteſten Bürger abgemahlt waren. Was wäre leichter, als alle Spatziergänge durch Denkmäler nicht blos zu verſchönern, ſondern zu Schulen der Tugend, und der großen patriotiſchen Geſinnungen zu machen?

Inzwiſchen ſoll der wenige Gebrauch, den man von öffentlichen Denkmälern macht, uns nicht abhalten, ihre Arten, nebſt dem, was zu dem guten Geſchmak derſelben gehört, in reifliche Erwägung zu ziehen.

Man hat bey jedem Denkmal auf zwey Dinge zu ſehen: auf den Körper deſſelben, der eine freyſtehende Maſſe iſt, die durch eine gute Form einer eigenen Art das Auge auf ſich zieht; und denn auf den Geiſt oder die Seele deſſelben, wodurch eigentlich der Haupteindruk, auf den das Denkmal abzielt, ſoll bewürkt werden.

Die Erfindung des Körpers zu einem Denkmal hat keine Schwierigkeit. Eine Pyramide, ein Pfeiler, eine Säule, eine mit Fuß und Geſims verſehene Mauer, entweder ganz einfach, oder mit Pfeilern und Säulen ausgeziert, iſt dazu ſchon hinlänglich. Nur gehört die geſunde Beurtheilung des Schiklichen und Wolanſtändigen dazu, daß die Größe und Pracht des Werks, genau nach der Wichtigkeit der Sache abgewogen werden, damit man nicht in das Unſchikliche verfalle, durch ein Werk, das das große Anſehen eines Triumphbogens hat, das Andenken einer Privattugend, oder durch das beſcheidene Anſehen einer ganz ſchlechten Wand, eine glänzende, den ganzen Staat in die Höhe ſchwingende Begebenheit, auf die Nachwelt zu bringen. Sowol die Größe, als der Charakter des Baues muß der Sache, derenthalben er gemacht wird, auf das richtigſte angemeſſen ſeyn: und dadurch muß ſich der Erfinder, als einen Mann von Geſchmak und von richtigem Urtheil zeigen.

Alſo ſtehen dem Künſtler unzählige Formen und Geſtalten der Denkmäler, vom ſchlechteſten Grabſtein, bis auf den majeſtätiſchen Triumphbogen, und von der bloßen Säule bis auf den prächtigſten Porticus, zu Dienſten, damit er für jede Sache das ſchiklichſte wähle. Nach der guten Wahl der Form, kommt auch ſehr viel auf eine ſchikliche Verzierung an. Hierin thut man insgemein eher zu viel, als zu wenig; daher das ſicherſte iſt, ſich der Einfalt zu befleißen. Alle in Rom noch vorhande Triumphbogen aus den Zeiten der Cäſarn, könnten noch einer Menge von Zierrathen beraubet werden, und würden dadurch nur ſchöner werden. Bey ſolchen Gebäuden kommt es blos darauf an, daß für die

Schrift,

*) Der Portikus oder die Stoa, darin Zeno die Philoſophie gelehrt hat, die daher die ſtoiſche genennt wird.

Schrift, oder für die Bilder, die das Weſen des Denkmals ausmachen, ein ſchiklicher Plaz, der auf eine der Sache anſtändige Art verziert ſey, angeordnet werde. Hat der Bau überhaupt das Auge der Vorübergehenden an ſich gelokt, ſo muß nun auch in der Nähe die Aufmerkſamkeit ganz auf den Geiſt des Denkmals gerichtet werden, mithin in den Verzierungen nichts ſeyn, das dieſelbe von der Hauptſache ablenken könnte. Wichtig iſt es, daß die Zierrathen mit dem Charakter der Vorſtellung wol übereinſtimmen. Große Gegenſtände von ernſthafter Art, leiden nichts Zierliches, und die von fröhlicher und beluſtigender Art erfodern Verzierungen, darin Lieblichkeit und Anmuthigkeit liegt. Auch darin kann der Künſtler ein richtiges Urtheil, oder eine ausſchweifende Einbildungskraft zeigen; denn in den ſchönen Künſten iſt nichts ſo gering, das dem Künſtler nicht großes Lob oder ſtrengen Tadel zuziehen könnte.

Indeſſen bleibt das, was wir vorher die Seele des Denkmals genennt haben, allemal der wichtigſte Theil deſſelben. Dieſe beſteht entweder blos in Aufſchriften, von denen an einem andern Ort geſprochen worden,*) oder in bildlichen Vorſtellungen, (ſie ſeyen gemahlt, oder gebildet) die entweder hiſtoriſch, oder allegoriſch ſeyn können. Man wird allemal, wie ſchon irgendwo angemerkt worden, von ſolchen Werken fodern, daß ſie mehr ſagen, als eine Schrift ſagen könnte, weil ſonſt die bloße Schrift vorzuziehen wäre.**) Alſo können dergleichen Vorſtellungen nie das Werk gemeiner Künſtler ſeyn; denn es gehört gewiß gar ſehr viel dazu, die Gemüther der Menſchen durch dieſen Weg lebhaft zu rühren, und zugleich in dem, was zum hiſtoriſchen gehört, verſtändlich zu ſeyn, und den ganzen Geiſt einer Begebenheit oder einer Handlung in wenig Bildern vorzuſtellen.

Man hat aus dem Alterthum zwey Denkmäler, die trajaniſche und die antoniniſche Säule, auf denen große Begebenheiten, durch eine lange Folge von Bildern hiſtoriſch vorgeſtellt werden: allein ſolche Werke ſind zu weitläuftig und zu koſtbar; daher ſich für Denkmäler ſolche Vorſtellungen am beſten ſchiken, wo nur das Weſentliche der Sachen, in wenig Bildern ausgedrükt wird. Hiezu aber ſind nur die größten Köpfe aufgelegt: daher man wol behaupten könnte, daß ein vollkommenes Denkmal dieſer Art, eines der ſchwereſten Werke der Kunſt ſey. Es iſt im Artikel Allegorie eines ſchönen Denkmals, das den noch lebenden Bildhauer Nahl zum Erfinder hat, Erwähnung geſchehen, deſſen Beſchreibung hier einen Plaz verdienet.

Es iſt ein Grabmal einer tugendhaften und ſehr ſchönen Frauen, welche durch eine ſchwere Geburt ihr Leben eingebüßt hat. Dieſes Denkmal ſtellt ein Grab vor, mit einem ganz ſchlechten Stein bedekt. So bald man aber näher herantritt, wird man plötzlich in die erſtaunliche Scene verſezt, wo die Gräber ſich öffnen und ihre Todten lebendig wieder hergeben werden. Man findet den Grabſtein durch ein gewaltiges Beben der Erde mitten von einander geborſten, und durch die daher entſtandene Oeffnung ſieht man die dort begrabene Perſon, mit allen Empfindungen der Seeligkeit, in welche ſie nebſt ihrem Kinde nun ſoll verſezt werden, auf dem Geſichte und in der ganzen Bewegung. Sie trägt ihr Kind, das nun auch lebt, in dem linken Arm, und mit dem rechten ſtößt ſie den geborſtenen Grabſtein in die Höhe, um aus dem Grabe heraus zu ſteigen. Um den Grabſtein ſtehen die Worte: **Hier bin ich, Herr,**

*) S. Aufſchrift.

**) S. Allegorie S. 48.

und das Kind, das du mir gegeben haſt, nebſt dem Namen der Verſtorbenen.

Wäre der Gebrauch öffentlicher Denkmäler ſo allgemein, wie er ſeyn ſollte, ſo wär es alsdenn der Mühe werth, nach dem Beyſpiel, das Ludwig der XIV. in Frankreich gegeben hat, in jedem Land die Erfindung derſelben, und die Aufſicht über die Ausführung, einer Geſellſchaft gelehrter und in den ſchönen Künſten erfahrner Männer aufzutragen.

Es iſt kaum etwas, darin die heutigen Sitten und Gewohnheiten ſich von den ehemaligen Sitten der Griechen weiter entfernen, als der Gebrauch der Denkmäler. Man darf, um davon überzeugt zu ſeyn, nur den Pauſanias leſen. Ein Grieche konnte weder in den Städten noch auf den Landſtraßen tauſend Schritte geben, ohne ein wichtiges Denkmal anzutreffen. Die Grabmäler wurden nicht, wie itzt geſchieht, an Oerter geſetzt, wo niemand ſich gerne verweilt, und wohin kein Menſch geht, um einen vergnügten Spatziergang zu thun, ſondern an die Landſtraßen, wo ſie niemanden unbemerkt bleiben konnten. In den Städten waren alle öffentliche Plätze, alle Spatziergänge und verſchiedene beſonders dazu aufgeführte Gebäude, mit öffentlichen Denkmälern angefüllt; ſo daß ein Grieche nirgend wohin gehen konnte, da ihm nicht häufige Gelegenheiten zu ſehr ernſthaften und den Geiſt erhöhenden Betrachtungen vorkamen. Von dergleichen edeln und zugleich ſehr angenehmen Veranſtaltungen ſieht man gegenwärtig kaum noch hier und da einige ſchwache Spuren.

Denkſpruch.

(Redende Künſte.)

Ein kurzer in der Rede beyläufig angebrachter Satz, der eine wichtige allgemeine Wahrheit enthält. Diejenigen, denen lange Erfahrung und ein ſcharfes Nachdenken große Kenntniß der Welt und der Menſchen gegeben hat, pflegen jede vorkommende Sache gegen die ihnen beywohnenden allgemeinen Begriffe und Urtheile, als gegen einen Maaßſtab zu halten, um dadurch entweder ihre Begriffe zu berichtigen, oder das Beſondere in einen allgemeinen Geſichtspunkt zu bringen; und daher entſtehen in ihren Reden dieſe allgemeine Anmerkungen, davon diejenigen, die wichtig genug ſind, in beſtändigem Andenken behalten zu werden, Denkſprüche genennet werden. Oreſtes findet bey ſeiner Zurükkunft nach Mycene ſeine Schweſter an einen armen Landmann verheyrathet, der ſich aber gegen ſeine vornehme Gemahlin als ein großmüthiger Menſch aufführet. Der Sohn des Agamemnons, von einem ſo edlen Verfahren gerührt, hält dieſes beſondere Beyſpiel gegen ein allgemeines Vorurtheil, und bricht dabey in dieſe Worte aus: Wenn werden doch die Menſchen klug genug werden, das Vorurtheil abzulegen, den Adel der Seele aus dem äußerlichen zu beurtheilen? *) Auf dieſe Art entſtehen die Denkſprüche, indem man das Beſondere, das man gegenwärtig vor ſich hat, gegen das Allgemeine hält, das in den Begriffen und Urtheilen der Menſchen liegt.

Man hat zu allen Zeiten die Denkſprüche als einen wichtigen Theil der redenden Künſte angeſehen, ob ſie gleich auch oft, wegen des übertriebenen Gebrauchs, in Mißcredit gekommen ſind. Suetonius lobt den Auguſtus, daß er den kindiſchen Gebrauch der Denkſprüche in ſeiner Schreibart vermieden habe. **) Eine

*) Eurip. Electra v. 384 ff.

**) Genus eloquendi ſecutus eſt elegans, vitatis ſententiarum ineptiis. Oct. Aug. c. 86.

Eine Gattung der aſiatiſchen Schreibart, die bey den ſtrengſten Kunſtrichtern eben nicht im beſten Anſehen ſteht, unterſcheidet ſich durch einen Ueberfluß ſolcher Denkſprüche, die aber in dieſer Art mehr witzig und zierlich, als wichtig und groß waren.*) Daß die Sache könne übertrieben werden, und daß gemeine, erzwungene, blos witzige Denkſprüche, Fleken der Rede und keine Schönheiten ſeyen, läßt ſich gar leicht begreifen. Allein dieſes benimmt der Wichtigkeit der Sache nichts, und kann uns nicht hindern, über den Nutzen und den Gebrauch derſelben einige Anmerkungen zu machen.

Die Hauptabſicht der ſchönen Künſte geht auf Erwekung lebhafter Vorſtellungen, die dauerhafte und zugleich nützliche Eindrüke auf die Gemüther der Menſchen machen. Unter dieſen Vorſtellungen ſind ohne Zweifel diejenigen Hauptwahrheiten, die uns auf der einen Seite die wahren moraliſchen Verhältniſſe des Menſchen richtig und deutlich abzeichnen, auf der andern Seite die richtigſten Regeln für unſer Thun und Laſſen angeben, die nützlichſten und zugleich die wichtigſten. Eine blos ſpeculative Kenntniß dieſer Wahrheiten iſt von geringem Nutzen; ſie müſſen dergeſtalt mit dem ſinnlichen Gefühl verbunden werden, daß wir die Widerſprüche gegen dieſelben nicht als Fehler des Urtheils anſehen, ſondern als Zerrüttungen der Empfindungen fühlen. Nur die Wahrheiten, die man ſo empfindet, haben Einfluß auf unſre Handlungen.

Alſo muß die Wahrheit, die der Leitfaden unſers ſittlichen Denkens und Handels ſeyn ſoll, ſich in uns, als eine Folge der Empfindungen äuſſern. Dieſes aber geſchieht nur alsdenn, wenn wir lebhafte und richtige Gemählde, von den ſittlichen Verhältniſſen der Menſchen, und den mannigfaltigen Auftritten des Lebens vor Augen haben, und die darin liegenden allgemeinen Wahrheiten, als in Beyſpielen anſchauend erkennen. Nun thun Geſchichtſchreiber, Redner und Dichter, wenn ſie nur, wie ihr Beruf es erfodert, wahre Weiſen ſind, nichts anders, als daß ſie uns ſolche Gemählde vor Augen legen. Sollten ſie aber dabey verſäumen, uns auch, wenn wir ſtark genug gerührt ſind, die Moral derſelben, oder die darin liegenden allgemeinen Wahrheiten, in kurzen und lebhaften Denkſprüchen zugleich einzuprägen? Wie könnten ſie beſſer, als auf dieſe Weiſe das ſeyn, wofür ſie von den älteſten Zeiten her gehalten worden, Lehrer der Menſchen?

Es iſt eine Erfahrung, die jeder Menſch von Nachdenken oft muß gemacht haben, daß manche Wahrheit uns lange bekannt geweſen iſt, ohne merklichen Eindruk auf uns zu machen, bis wir in einem beſondern Fall dieſelben ſo fühlen, daß ſie auf beſtändig, als eine immer würkende Kraft, in der Seele liegen bleibet. Dieſes iſt der Fall der wichtigen Denkſprüche, wenn ſie am rechten Ort angebracht werden, und wenn das Gemählde, dem ſie gleichſam zur Aufſchrift dienen, vorher recht lebhaft gezeichnet worden.

Man würde ſich fälſchlich einbilden, daß es jedem Leſer könnte überlaſſen werden, ſelbſt die in den Gemählden liegenden Lehren heraus zu ziehen; denn, nicht zu gedenken, daß nicht jeder Leſer dieſes zu thun im Stand iſt, ſo dienet auch hier, wie in andern Dingen, das Beyſpiel zu einer weit lebhaftern Vorſtellung. Wir ſind bey lächerlichen und

*) Aſiaticum (genus) adoleſcentiae magis quam ſenectuti conceſſum. Genera autem duo ſunt: unum *ſententioſum* et argutum, ſententiis, non tam gravibus et ſeveris, quam concinnis et venuſtis. Cicero de Clar. Orator. cap. 9.

und traurigen Auftritten, durch das, was wir ſehen und hören, vollkommen zum Lachen oder Weinen vorbereitet, und dennoch lachen oder weinen wir nicht eher, bis wir ſehen, daß andre es thun, und uns gleichſam den Ton dazu angeben; und gerade ſo geht es auch mit der lebhaften Empfindung der Wahrheit, die ebenfalls durch das Beyſpiel ſehr verſtärkt wird.

Man kann alſo die Denkſprüche mit Grund als ſehr weſentliche Vollkommenheiten der Werke redender Künſte anſehen. Wenn in den älteſten Zeiten der Philoſophie der den Namen eines Weiſen verdiente, der einige von ihm gemachte Beobachtungen über das ſittliche Leben der Menſchen, in einen kurzen Denkſpruch faßte, ſo wie die bekannten Sprüche der ſogenannten ſieben Weiſen ſind, wie viel mehr wird der Dichter oder Redner dieſen Namen durch wichtige Denkſprüche verdienen können, da er uns zugleich das Gemählde, an dem wir ihre Wahrheit auf das lebhafteſte fühlen, mit lebendigen Farben vorzeichnet? Dadurch hat Euripides verdient, unter den Philoſophen, neben den göttlichen Sokrates geſtellt zu werden.

Es ſind zwar nicht alle Wahrheiten gleich wichtig, doch iſt jede, wenn ſie nur vollkommen richtig und beſtimmt iſt, ſchäzbar: man muß deßwegen nicht verlangen, daß die Denkſprüche lauter erhabene Wahrheiten enthalten ſollen; denn auch die gemeinen, die in dem allgemeinen Gefühl aller Menſchen mit mehr oder weniger Klarheit liegen, werden dadurch wichtig, daß ſie in den Gemüthern würkſam werden. Wie für einen Menſchen, der Brod um den Hunger zu ſtillen kaufen muß, das kleineſte Stük von gangbarem Gelde nützlicher iſt, als ein Stük von weit größerm Werthe, das nicht gangbar wäre, ſo iſt es auch mit den Wahrheiten, von denen die brauchbarſten auch die beſten ſind. Man hat deßwegen mehr auf die gute Art, die Denkſprüche anzubringen, als darauf zu ſehen, daß ſie etwas neues oder ſchwerer zu bemerkendes enthalten; denn man ſagt immer etwas wichtiges, wenn man etwas wahres auf das kräftigſte ſagt. Eine einzige, ſehr einfache Regel, iſt beynahe hinlänglich den Redner und Dichter hiebey zu führen: wo er irgend an einer Stelle ſeines Werks eine Wahrheit höchſt lebhaft fühlt, da ſage er ſie. Dieſes zeiget ihm nicht nur die Stellen, wo die Denkſprüche gut ſtehen, ſondern auch der gute Ausdruk derſelben wird ihm ohne Mühe beyfallen, wenn er nur ſelbſt lebhaft fühlt. Aber aus jeder Stelle mit Gewalt einen Denkſpruch zu erzwingen, wie man mit dem Stahl Feuer aus einem Stein ſchlägt, iſt der gerade Weg abgeſchmakt zu werden. Die Anmerkung muß aus der Materie, wie eine Blume aus ihrer Knoſpe hervorbrechen, und nicht, wie etwa in ſolchen Blumen, die man den Kindern zum Spielzeug giebt, willkührlich an ſolchen Stellen angehängt ſeyn, wo die Natur ſie niemals hervorbringt.

Die größte Behutſamkeit hierin hat der epiſche, und noch mehr der dramatiſche Dichter nöthig. Der erſte kann noch hier und da, wiewol auch überaus ſelten, in ſeiner eigenen Perſon ſprechen, und wo er ſelbſt alſo eine Wahrheit ſtark fühlt, ſie als einen Bliz, aus der Stelle, wo ſie gezeuget wird, hervorbrechen laſſen; aber der dramatiſche Dichter läßt nur andre reden. Da iſt es nicht genug, daß er ſelbſt die Wahrheit in der höchſten Kraft fühle, er muß, um ſie anzubringen, verſichert ſeyn, daß die Perſon, die er einführt, ſie ſo gefühlt und ſo geſagt haben würde. Nicht nur der von Sentenzen überfließende Seneca in

ſeinen Trauerſpielen, ſondern der große Euripides ſelbſt, hat dagegen oft gefehlt; Sophocles aber niemals. Man kann es ſowol bey den Griechen, als bey den Römern ſehen, wie bey dem Abnehmen des guten Geſchmaks, die Luſt an Sentenzen immer zunimmt. Sobald man anfängt, den Zwek der Künſte aus dem Geſichte zu verlieren, und mit Gewalt nur gefallen will, ſo bildet man ſich ein, jeder Vers oder jede Periode müſſe ſich durch eine beſondere Schönheit für ſich ausnehmen, und verfällt dadurch in den kindiſchen Geſchmak, die Denkſprüche zum Auszieren zu brauchen, und alles wird zu Sentenzen. Daher, ſagt Quintilianus, kommen denn die kleinen und abgeſchmakten Sprüchelchen, die der Materie ganz fremd ſind; denn wie ſollte man ſo viel gute Denkſprüche finden, als Perioden ſind?*) Einige übertreiben die Sache ſo ſehr, daß ihre ganze Rede eine Zuſammenſetzung von Denkſprüchen iſt.

Nirgend wird eine größere Vollkommenheit des Ausdruks erfodert, als bey den Denkſprüchen. Kraft und Kürze, Klarheit und Wolklang müſſen da auf das vollkommenſte vereiniget ſeyn; weil ſie ohne dieſe Eigenſchaften die ſchnelle und lebhafte Würkung, die ſie thun ſollen, nicht haben können. Dazu hilft keine Regel: nur das wahre Genie, durch die Wärme der Empfindung lebhaft gereizet, findet, ohne zu ſuchen, die Mittel dazu.

Cicero hat die Gattungen der Denkſprüche in wenig Worten ſehr gut bezeichnet. Zum Unterricht müſſen ſie ſcharſinnig, zum Vergnügen witzig, zu Erwekung der Empfindung ernſthaft ſeyn.*) Sie kommen aber nicht allemal in Form allgemeiner Säze oder Lehren, ſondern auch als Vermahnungen und Beſtrafungen oder Warnungen vor, wie der bekannte Spruch des Virgils: diſcite iuſtitiam moniti nec temnere divos. Es giebt ſehr vielerley Arten der Wendung ſie anzubringen; aber es wäre unnöthig ſich dabey aufzuhalten.

Eine beſondere Gattung machen die luſtigen Denkſprüche aus, die ſcherzhaften Werken eine große Annehmlichkeit geben können. Jedermann weiß, was für einen Reiz La Fontaine ſeinen ſcherzhaften Fabeln und Erzählungen dadurch gegeben hat; und unſer Gellert hat ſich derſelben auch oft ſehr glüklich bedienet. Sie ſind zum Scherzhaften eben ſo wichtig, als die andern zu Werken von ernſthaftem Inhalt, und können das Lächerliche, wie mit einem Brandmal unauslöſchlich, zeichnen. Die poſſirliche Sentenz, die La Fontaine einem Dummkopf, der glaubt die Natur tadeln zu können, in den Mund legt:

On ne dort point quand on a tant d'eſprit.

kann uns nie beyfallen, ohne daß wir zugleich über ſolche Narren lachen, dergleichen der Dichter in dieſer Fabel ſchildert. Aber wie in ernſthaften Denkſprüchen nur Männer von einer gewiſſen Stärke der Vernunft und des Genies glüklich ſeyn können, ſo gehört zu den ſcherzhaften eine Originallaune, die vielleicht das ſeltenſte aller Talente iſt.

Des

*) Inde minuti corruptique ſenſiculi et extra rem petiti: neque enim poſſunt tam multae bonae ſententiae eſſe, quam neceſſe est multae ſint clauſulae. Inſt. L. VIII. 1-5.
Nec multas plerique ſententias dicunt, ſed omnia tamquam ſententias. Ib.

*) Sunt docendi acutae: delectandi quaſi argutae: commovendi graves. De Opt. Gen. Orat. — Eſt vitioſum in ſententia, ſi quid abſurdum, aut alienum, aut non acutum, aut ſubinſulſum eſt. Ibid.

Des.

(Muſik.)

Der Name, den die Sayte Cis unſers heutigen Syſtems bekommt, wenn ſie als die kleine Terz zu dem Ton B genommen wird. Weil in dem von uns angenommenen Syſtem der Ton B zu Cis ſich verhält wie $\frac{9}{16}$ zu $\frac{243}{512}$, das iſt, wie 1 zu $\frac{27}{32}$, ſo iſt die kleine Terz B. des gerade um ein Comma kleiner, als die reine kleine Terz $\frac{5}{6}$.

Deutlichkeit.

(Schöne Künſte.)

Wir nennen diejenigen Gegenſtände unſrer Erkenntniß deutlich, in denen wir das, was ihre Art oder Gattung beſtimmt, klar unterſcheiden können. Ein Gebäude fällt deutlich in die Augen, wenn ſeine beſondere Beſchaffenheit, wodurch wir es für eine Kirche, oder für ein Wohnhaus, oder für eine Scheune erkennen, uns klar ins Geſicht fällt. Alſo wird durch die Deutlichkeit jeder Gegenſtand für das erkennt, was er iſt, oder ſeyn ſoll, und iſt allezeit etwas relatives, weil man nicht eher von der Deutlichkeit eines Gegenſtandes urtheilen kann, bis man beſtimmt weiß, was er da, wo man ihn ſieht, vorſtellen ſoll. Wenn man in einem Gemählde einen Gegenſtand ſähe, denn man für ein Gebäude erkennte, ohne ſagen zu können, was für eine beſondere Gattung des Gebäudes es iſt: ſo könnte dieſer Gegenſtand, ſo wie er iſt, deutlich oder undeutlich ſeyn, nachdem die Natur der Scene, zu der er gehöret, erfodert, daß er entweder als ein Gebäude überhaupt, oder als ein Gebäude einer gewiſſen Gattung erſcheine.

Dieſes leitet uns auf die Bemerkung, daß in den Werken der Kunſt jeder Gegenſtand den Grad der Deutlichkeit haben müſſe, der ihm in der Verbindung, darin er iſt, zukommt, damit er beſtimmt für dasjenige erkennt werde, was er in dem Werke ſeyn ſoll. Das Gemählde, es ſey eine Hiſtorie, oder eine Landſchaft, giebt das beſte Beyſpiel zur Erläuterung dieſer Anmerkung. In einem hiſtoriſchen Gemählde ſind die Hauptperſonen nicht deutlich genug vorgeſtellt, wenn man nicht gar alles an ihnen ſieht, was dienet, ſie für die Perſonen, die ſie vorſtellen, zu erkennen, und ſie in der Lage und Gemüthsbeſchaffenheit, die aus der Handlung entſteht, zu ſehen. Nebenperſonen können deutlich genug ſeyn, wenn man gleich nicht ſo beſtimmt wahrnehmen kann, wer ſie ſind, und was ſie fühlen: es kann ſo gar nach der Abſicht des Mahlers ſchon genug ſeyn, wenn Perſonen nur in dem Grad der Deutlichkeit bezeichnet werden, daß man ſieht, ob ſie ankommen oder weggehen, wenn man auch ſonſt gar nichts beſtimmtes an ihren Perſonen oder Handlungen ſähe.

So muß in einem Werk der Kunſt jeder einzele Theil den Grad der Deutlichkeit haben, der hinlänglich iſt, ihn ſo kennbar zu machen, als er mit der Verbindung mit dem Ganzen ſeyn ſoll. Wenn Homer eine Schlacht beſchreibt, ſo bringt er uns nur wenige Perſonen ſo nahe vors Geſicht, daß wir jede Stellung und Bewegung derſelben beſtimmt ſehen; er thut dieſes jedesmal nur in Anſehung der Hauptperſonen; andre läßt er uns in einer größern Entfernung ſehen, und begnüget ſich uns überhaupt merken zu laſſen, daß ſie tapfer mitſtreiten; noch andre aber rükt er ſo weit aus dem Geſichte, daß wir blos ihre Gegenwart im Streit erkennen, ohne zu bemerken, was ſie dabey beſonders thun. Alſo ſetzet er jeden in das Licht, darin er ſeyn muß, um die ganze Scene beſtimmt in die Augen fallen zu laſſen.

So macht es auch der Redner, der nur die Hauptvorſtellungen deutlich entwikelt und bis auf einzele Begriffe klar darſtellt, jede andre Vorſtellung aber nur in dem Maaße ihrer Wichtigkeit in einem höhern oder geringern Grad der Deutlichkeit zeiget. Dieſes iſt auch das einzige Mittel, einem aus vielen Theilen beſtehenden Werk im Ganzen die gehörige Deutlichkeit zu geben; ſo daß in der That die Undeutlichkeit einzeler Theile zur Deutlichkeit des Ganzen nothwendig wird. Eine Landſchaft würde keine würkliche Gegend vorſtellen, wenn nicht jeder Gegenſtand nach dem Grad ſeiner Entfernung an Deutlichkeit abnähme; denn eben dieſe Abnahme an Deutlichkeit bewürkt das Gefühl der Entfernung. Und es würde ungereimt ſeyn, an einem in großer Entfernung liegenden Gegenſtand, deſſen beſtimmte Art man wegen des allzugroßen Abſtandes nicht mehr erkennen kann, den Mangel der Deutlichkeit zu tadeln, da dieſer Gegenſtand ſchon dadurch deutlich genug wird, daß er ſichtbar iſt.

Es iſt alſo zu der Deutlichkeit des Ganzen nothwendig, daß die Hauptſachen von den Nebenſachen gehörig unterſchieden, und jeder Theil des Gegenſtandes in das dem Grad ſeiner Wichtigkeit angemeſſene Licht geſetzt werde: weil dadurch allein das Ganze die gehörige Deutlichkeit erhält.

In den Werken der redenden Künſte, die von einiger Weitläuftigkeit ſind; in Erzählungen, Beſchreibungen und in dem lehrenden Vortrag, entſteht die Deutlichkeit überhaupt aus der genauen Abtheilung der Gegenſtände, aus der Ordnung, wie ſie auf einander folgen, und aus der Ausführlichkeit, womit die Hauptvorſtellungen bezeichnet werden; und denn noch insbeſondere aus einer geſchikten Art, das Ende einer jeden Hauptvorſtellung, den Anfang der folgenden, und den Zuſammenhang derſelben, durch einen geſchikten Ausdruk deutlicher zu machen. In dieſem beſondern Punkt eines deutlichen Vortrages können die franzöſiſchen Schriftſteller als Muſter angeprieſen werden. Wie aber überhaupt die Materie abzutheilen und die Theile anzuordnen ſeyen, damit das Ganze deutlich werde, iſt höchſt ſchwer zu ſagen. Die Lehrer der Redner geben hierüber kein Licht; ihre Anmerkungen erſtreken ſich blos auf die Deutlichkeit im Ausdruk einzeler Gedanken, und hauptſächlich nur auf die, welche von der Wahl der Wörter herkommt, wobey wenig Schwierigkeit iſt. Allgemeine Betrachtungen über die Eintheilung oder Gruppirung der Vorſtellung, über die Anordnung derſelben, fehlen in der Theorie der redenden Künſte ganz. Und doch ſind dieſe beyden Punkte beynahe das wichtigſte, was der Redner, der dramatiſche und der epiſche Dichter wiſſen müſſen.

Die allgemeineſte, aber auch wichtigſte Lehre, die man ihnen hierüber geben kann, iſt dieſe: daß ſie die Anlage ihres Werks nicht eher machen, bis ſie die Materie deſſelben völlig in ihrer Gewalt haben. Dieſes geſchieht, wenn ſie dieſelbe ſo lang und ſo oft überdacht haben, bis ſie ihnen ſo geläufig worden iſt, daß ſie dieſelbe mit einem Blik überſehen können. Wer einen Menſchen ſo oft und in ſo vielerley Umſtänden geſehen hat, daß er ſich jedes Geſichtszuges, jeder Gebehrde und Bewegung deſſelben mit Leichtigkeit erinnert, dem wird es unendlich leichter, eine Beſchreibung ſeiner Perſon zu machen, als wenn er ihn nur einmal geſehen hätte. Und ſo verhält es ſich mit jedem andern Gegenſtand unſrer Vorſtellungen. Wer eine Begebenheit, davon er ein Zeuge geweſen iſt, oft überdacht, und ſich jedes Um-

Umſtands dabey wieder erinnert hat, daß ihm jedes einzele darin, ſo oft er will, wieder beyfällt, der allein kann ſie mit der Deutlichkeit wieder erzählen, die nöthig iſt, ſie auch andern deutlich vorzuſtellen. Die vollſtändige Sammlung aller zu einer Sache gehörigen Gedanken und die völlige Beſitznehmung derſelben iſt nicht nur die erſte, ſondern auch die wichtigſte Verrichtung des Künſtlers. Hat er dieſes erhalten, ſo wird ihm nach Maaßgebung ſeiner Beurtheilungskraft auch die Eintheilung und Anordnung der Sachen leicht werden. Hat er dieſe, ſo muß er ſich eben ſo bemühen, die Hauptvorſtellungen beſonders, eine nach der andern lang und vielfältig zu überdenken; denn dadurch erhält er den dritten zur Deutlichkeit nöthigen Punkt, die Ausführlichkeit der Hauptvorſtellungen.

Ueberhaupt aber müſſen Redner und Dichter die Werke der beſten Mahler in ihrer Anordnung, in den Gruppirungen, und in der ausführlichen Bearbeitung der Hauptgruppen fleißig ſtudiren, und ſich zum Muſter der allgemeinen Deutlichkeit vorſtellen.

Deutſche Schule.

(Zeichnende Künſte.)

Obgleich an keinem Orte Deutſchlands eine ſo beträchtliche Anzahl Mahler ſich nach einem einzigen Meiſter gebildet, daß ſie im eigentlichen Verſtande den Namen einer Schule verdienten, und obgleich überhaupt die großen deutſchen Mahler keinen ihnen eigenthümlich zukommenden Charakter haben, ſo pflegen doch einige Ausländer die ganze Zunft der deutſchen Mahler, die deutſche Schule zu nennen.

Zwar hat Deutſchland durch alle Jahrhunderte der mittlern Zeiten, da die Künſte überall, ſo wie die Wiſſenſchaften im Staube gelegen, allezeit die zeichnenden Künſte ſo gut als Italien getrieben: die deutſchen Kayſer und andere große Fürſten, haben ihre Schlöſſer nach dem Geſchmak der damaligen Zeiten nicht ohne Pracht gelaſſen. Die hohe Geiſtlichkeit ſuchte die Kirchen und Capellen auf das beſte auszuſchmüken. Was man noch hier und da von alter Bildhauerarbeit und von Gemählden an Altären und in den Chören ſieht, das Schnitzwerk, womit die Dekel der Bücher, und die gemahlten Anfangsbuchſtaben, womit der Text derſelben ausgezieret worden, zeigen eben keinen geringern Geſchmak an, als die Sachen, die zur ſelbigen Zeit in Italien und andern Ländern verfertiget worden. Aber der Mangel der Geſchichtſchreiber hat auch den Untergang der Namen aller Künſtler der damaligen Zeiten nach ſich gezogen. Die erſten deutſchen Mahler, von denen man Nachricht hat, haben gegen Ende des funfzehnten Jahrhunderts gelebt, von welcher Zeit an Deutſchland bis auf dieſen Tag ohne Unterbrechung allezeit Mahler gehabt, die ſich auch bey auswärtigen Liebhabern einen Namen gemacht haben.

Weil aber ſelten drey oder vier deutſche Mahler von einigem Ruhme aus einer Schule entſtanden ſind, ſo kann man der deutſchen Schule, die nur uneigentlich ſo genennt wird, keinen beſondern Charakter zueignen. Was einige franzöſiſche Schriftſteller von dem Charakter der deutſchen Mahler ſagen, iſt ein Geſchwätze, das ihrer Unwiſſenheit zuzuſchreiben iſt. Man trifft in den verſchiedenen Werken der deutſchen Mahler den Geſchmak aller Schulen an; denn einige haben ſich in Rom, andre in Venedig, noch andre in den Niederlanden gebildet. Viele aber haben die Regeln ihrer Kunſt aus der Natur ſelbſt geſchöpft.

-*- -*-

Zur deutſchen Schule, ob es gleich im Grunde keine eigentliche deutſche Schule giebt, werden gewöhnlich gezählt: Albrecht Dürer (S. Gedächtniß der Ehren eines der vollkommenſten Künſtler, A. D. nebſt deſſen Bildniſſe von Heinr. Conr. Arends, Gött. 1728. 8. — G. Wolfg. Knorrs, hiſtoriſche Künſtlerbeluſtigung, oder Geſpräche im Reiche der Todten, zwiſchen A. D. und Raphael von Urbino, Nürnb. 1738. 4. — D. Gottfr. Schöbers Leben, Schriften und Kunſtwerke, Alb. D. Leipz. 1768. 8. u. a. m. † 1528.) — Lukas Kranach (S. ſein Leben von Chriſt in den Act. erud. et cur. vom Jahre 1726. S. 338 - 356. — Hiſtoriſchkritiſche Abhandlung über das Leben und die Kunſtwerke des berühmten deutſchen Mahlers, L. K. Hamb. 1761. 8. vergl. mit der Bibl. der ſchönen Wiſſenſch. 8. 83. — Leben des berühmten Mahlers, L. C. Hamb. 1762. 8. † 1553. u. a. m.) — Joh. Holbein (S. ſein Leben, von Carl Patin, vor des Erasmus Encom. Moriae, Baſil. 1676. 4. † 1554.) — Chriſtoph Schwarz († 1594) — Joh. Rotenhammer († 1604) Ad. Elzhaimer († 1620) Wilh. Bauer († 1640) Caſp. Netſcher († 1684) Abrah. Mignon († 1679) Maria Sib. Merian († 1717)

Diatoniſch.

(Muſik.)

Mit dieſem Wort, das aus der griechiſchen Muſik beybehalten worden, bezeichnet man die Tonleiter, die von dem Grundton bis auf ſeine Octave durch ſieben Stufen herauf ſteiget, von denen zwey halbe, die übrigen ganzen Töne ſind. Alſo machen die Töne C, D, E, F, G, A, H, c, eine diatoniſche Tonleiter. Alle Stufen darin ſind ganze Töne, außer den zweyen E - F, und H - c, die nur halbe Töne ſind. Die Veränderung der Ordnung in den Stufen, macht keine Veränderung in dem Namen; denn die Tonleiter bleibt diatoniſch, von welchem Ton man auch anfängt, ſo daß auch dieſe Reyhe E, F, G, A, H, c, d, e, eben ſowol eine diatoniſche Octav ausmacht, als die vorhergehende. Eben ſo bleibet der Tonleiter dieſer Name, wenn auch gleich die von den Neuern eingeführten halben Töne darin vorkommen, wenn nur in der ganzen Octave fünf Stufen ganze, und zwey Stufen halbe Töne ausmachen; ſo daß auch folgende Tonleiter D, E, Fis, G, A, H, cis, d, diatoniſch iſt.

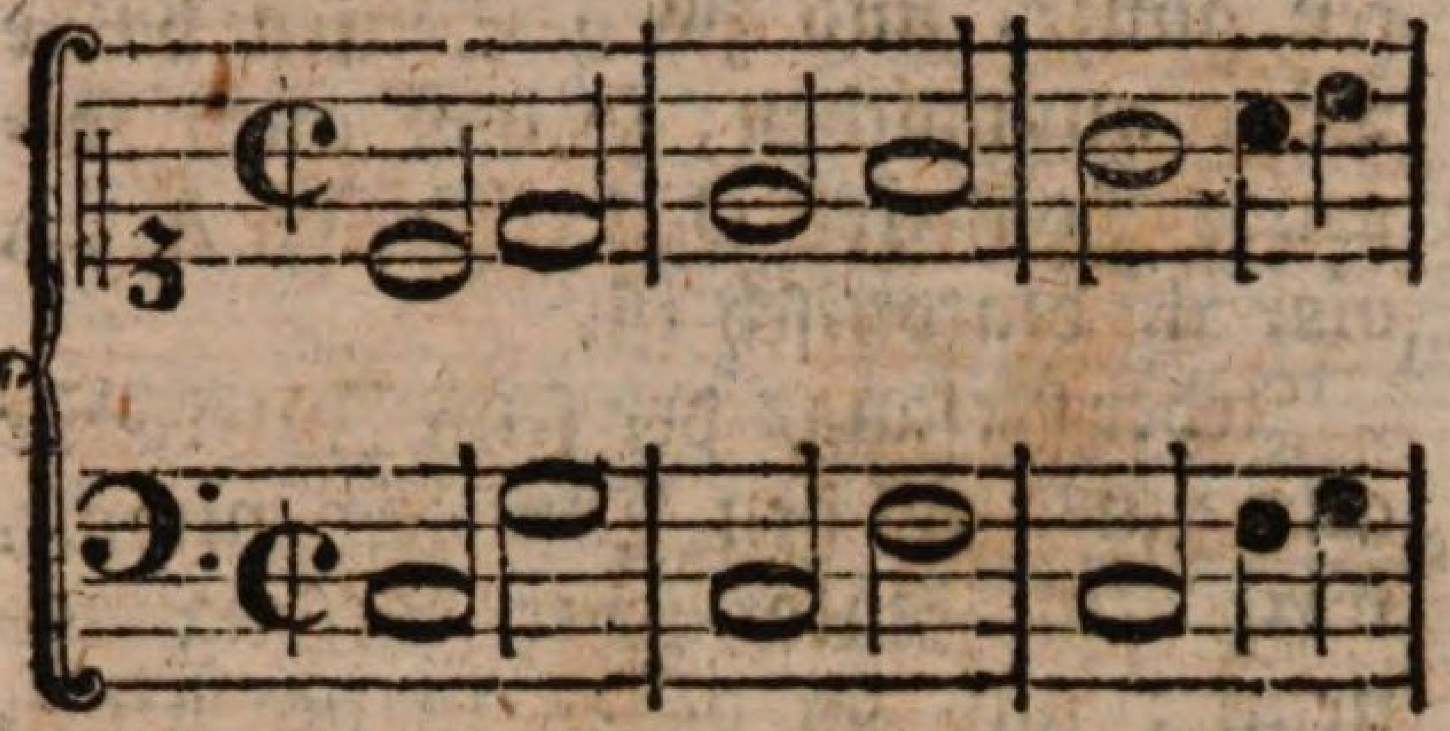
Jeder Geſang, der ſeine Intervalle aus einer ſolchen Tonleiter nimmt, wird ein diatoniſcher Geſang genennt; und da dieſes in der heutigen Muſik faſt allezeit geſchieht, indem nur in gar wenigen Fällen andre Fortſchreitungen vorkommen, ſo iſt eigentlich unſre ganze Muſik diatoniſch, nur mit der Ausnahme, daß bisweilen einzelne chromatiſche oder enharmoniſche Gänge darin vorkommen.

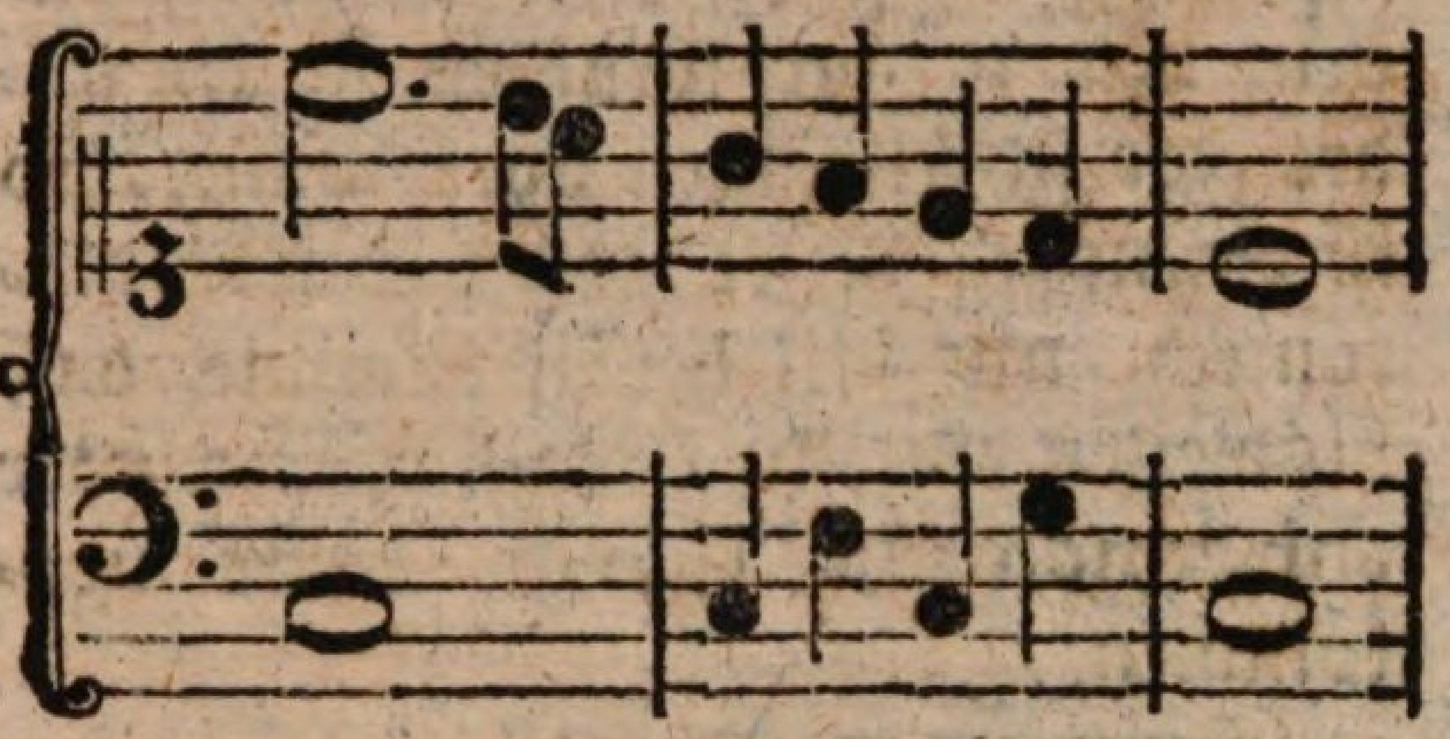
Wenn man überall nach einer gleichſchwebenden Temperatur *) ſingen könnte, ſo wäre der diatoniſche Geſang nur von zweyerley Art, nämlich der harte und der weiche, weil gar alle harte Tonleitern einander vollkommen gleich wären, ſo wie auch alle weiche einander gleichen würden. Nach jeder andern Temperatur aber hat jeder Grundton eine ihm eigene diatoniſche Leiter, die ſich, wenn man auch auf kleine Abweichungen der Intervalle ſehen will, von jeder andern unterſcheidet. **) Indeſſen kommen gar alle diatoniſche Geſänge darin mit einander überein, daß keine Intervalle darin vorkommen, die kleiner, als ein halber Ton ſind, und daß der Geſang nie durch zwey hinter einander folgende halbe Töne fortſchreitet.

Der diatoniſche Geſang ſcheinet natürlicher und leichter zu ſeyn, als irgend

*) S. Temperatur.
**) S. Intervall.

irgend ein andrer, der durch kleinere Intervalle fortſchreitet, oder der mehrere halbe Töne hinter einander hören läßt; ſelbſt die bloße diatoniſche Tonleiter giebt in der natürlichen Folge ihrer Töne ſowol im Auf- als im Abſteigen, ſchon einen leichten und guten Geſang,





welches bey keiner andern Tonleiter angeht.

Da man aber in der heutigen figurirten Muſik ſelten lang in einem Ton bleibet, indem man den Geſang durch verſchiedene Töne und Tonarten durchführet, ſo wird das Diatoniſche bey den Ausweichungen oft unterbrochen. Nur in den Choralen, wo keine Ausweichungen geſchehen, wird der ganz reine diatoniſche Geſang ohne Ausnahme beybehalten, und wird deßwegen von Zarlino der Diatono-diatoniſche Geſang genennt.

Die Griechen hatten in ihrer Muſik auch eine diatoniſche Tonleiter, die aber von der heutigen etwas unterſchieden iſt. Das diatoniſche Tetrachord beſtehet aus drey Intervallen, einem großen halben Ton und zwey großen ganzen Tönen, da in unſrer Tonleiter nirgend zwey große Töne auf einander folgen. Aber auch das diatoniſche Tetrachord der Alten war von verſchiedenen Arten, davon Ptolemäus ſechs angiebt; Ariſtoxenus aber zwey. Das gebräuchlichſte war das, was Ptolemäus diatonicum ditonum nennt, deſſen Intervalle waren $\frac{243}{256}$, $\frac{8}{9}$, $\frac{8}{9}$; die beyden Arten des Ariſtoxenus waren nach ſeiner Art die Quarte zu theilen von folgenden Verhältniſſen:

das weiche
12. 18. 30. oder $\frac{10592}{10000}$, $\frac{10902}{10000}$, $\frac{11547}{10000}$;

das harte
21. 24. 24. oder $\frac{10592}{10000}$, $\frac{11220}{10000}$, $\frac{11220}{10000}$.

Von dem Urſprung oder der Erfindung der diatoniſchen Tonleiter iſt im Artikel Syſtem geſprochen worden.

Dichter.

Mit dieſem Namen möchten wir nicht gerne ohne Unterſchied alle diejenigen beehren, welche in gebundener Rede geſchrieben oder Verſe gemacht haben.

— Neque enim concludere verſum
Dixeris eſſe ſatis.*)

Denn gemeine Gedanken oder Erzählungen in Verſen vortragen, macht ſo wenig den Dichter aus, als die gemeine Sprache reden, einen Redner macht. Man muß aller Urtheilskraft über Gegenſtände des Geſchmaks beraubet ſeyn, um ſich einbilden zu können, daß gemeine und alltägliche Gedanken durch die Einkleidung in Verſe eine ſchönere Rede machen, als wenn ſie nach der gemeinen Art vorgetragen wären; da vielmehr das Gegentheil geſchieht. Eine außerordentliche Sprache, wie die Sprache des Dichters iſt, der in Verſen ſpricht, erfodert nothwendig auch außerordentliche Gedanken, oder Empfindungen, aus denen man begrei-

*) Horat. ſerm. I. 4.

begreifen kann, warum die gemeine Art der Rede verlaſſen worden.

Man muß demnach den Charakter des Dichters nicht in der Kunſt ſuchen, die Rede durch wolabgemeſſene und wolklingende Verſe fortzuführen, ſondern in dem Vermögen den Geiſt und das Gemüth durch Vorſtellungen, die einen ganz außerordentlichen Gang der Rede erfodern, zu reizen. „Die Worte und Syllaben in gewiſſe Geſetze zu bringen, und Verſe zu ſchreiben, ſagt Opitz, iſt das allerwenigſte, was in einem Poeten zu ſuchen iſt. Er muß εὐφαντασιωτατος von ſinnreichen Einfällen und Erfindungen ſeyn, muß ein großes unverzagtes Gemüth haben, muß hohe Sachen bey ſich erdenken können, ſoll anders ſeine Rede eine Art kriegen, und von der Erde empor ſteigen.“ *) Eben dieſe Foderungen macht Horaz, der nur den einen Dichter nennt,

> Ingenium cui ſit, cui mens divinior atque os
> Magna ſonaturum. **)

Einmal die gebundene Rede, die gewöhnliche Sprache der Dichter, hat etwas ſo außerordentliches und enthuſiaſtiſches, daß man ſie die Sprache der Götter genennt hat: deßwegen ſie auch eine außerordentliche Veranlaſſung haben muß, welche ohne Zweifel in dem Genie und Charakter des Dichters zu ſuchen iſt. Es ſcheinet, daß einerley Lage des Gemüthes Tanz, Muſik, Geſang und Poeſie hervorgebracht habe. Wir werden alſo auf die Entdekung des poetiſchen Genies geleitet werden, wenn wir den wahrſcheinlichen Urſprung dieſer Künſte vor Augen haben. †) Wir werden daraus abnehmen können, wie die poetiſche Sprache und die Luſt in abgemeſſenen Verſen zu ſprechen, und aus der Rede einen Geſang zu machen, hat entſtehen können. Will man den Urſprung jener drey verſchwiſterten Künſte begreifen, ſo muß man abnehmen, daß in dem Gemüth Empfindungen oder Vorſtellungen vorhanden ſeyn, die entweder durch ihre Heftigkeit, oder durch einen ſanften, aber die ganze Seele einnehmenden Zwang, oder durch ihre religiöſe oder politiſche Größe, ſich des Gemüthes ſo bemächtigen, daß es in eine heftige oder ſanfte Schwärmerey geräth, in welcher die Gedanken und die Empfindungen unaufhaltbar durch die Rede heraus ſtröhmen. Wer auf dieſe Weiſe von Gegenſtänden gerührt wird, und zugleich ein zartes Gefühl für abgemeſſene Bewegung hat, die in der Muſik den Takt und den Rythmus ausmacht, der iſt der Menſch, den die Natur zum Dichter gebildet hat.

Der Grund des poetiſchen Genies wird alſo in einer ungewöhnlich ſtarken Fühlbarkeit der Seele zu ſuchen ſeyn, die mit einer außerordentlichen Lebhaftigkeit der Einbildungskraft begleitet iſt. Die Eindrüke von Luſt und Unluſt ſind bey dem Dichter ſo ſtark, daß er ſich denſelben ganz überläßt, alle ſeine Aufmerkſamkeit auf das, was in ſeinem Gemüthe vorgeht, richtet, und ihrem Ausbruch einen freyen Lauf läßt; darüber vergißt er die äußern Umſtände, die ihn umgeben, und Gegenſtände der Einbildungskraft würken eben ſo ſtark auf ihn, als wenn ſie ſeine Sinnen rührten. Er geräth in eine Schwärmerey, die, nach Beſchaffenheit der Empfindung, die ſie veranlaſſet hat, ſich entweder heftig oder ſanft, ſowol in dem Ton der Stimme, als in dem Strohm der Worte, äußert.

Dieſes lebhafte Gefühl aber iſt zugleich mit einer eben ſo außerordentlichen Vorſtellungskraft verbunden, welche nach dem beſondern Genie des Dichters verſchieden iſt. Er beurtheilet

*) Opitz von der deutſchen Poeterey.
**) Horat. l. c.
†) S. Vers; Singen; Tanz; Muſik.

theilet alles nach der ihm eigenen Art, ſieht in dem Gegenſtand, der ihm intereſſant iſt, Beziehungen und Verhältniſſe, die ein geſetzter Sinn nicht würde entdekt, oder kaum würde bemerkt haben.

Die Erzählungen von dem, was die Griechen vor Troja gethan hatten, machten auf Homers Gemüth ſo lebhafte Eindrüke, daß ſeine ganze Seele davon eingenommen wurde. Mit einer außerordentlichen Würkſamkeit des Geiſtes beſtrebte er ſich, Begebenheiten und Thaten, die ihn ſo ſehr reizten, ſich auf das Lebhafteſte vorzuſtellen, ſtrengte ſeine Einbildungskraft an, die großen Männer, die den Streit führten, vor ſich zu ſehen, ſtellte ſich ſelbſt vor Troja, zog mit ihnen in den Streit, hörte das Geraſſel der Waffen, fühlte jeden Eindruk, den die Umſtände auf jede dabey intereſſirte Hauptperſon machten. Um jeden Eindruk deſto lebhafter zu fühlen, war er itzt Achilles, dann Hektor; redete und handelte, als wenn er itzt würklich in dieſe Perſonen wäre verwandelt worden; itzt mit Heftigkeit und Wuth, dann mit Gelaſſenheit. Mit gleicher Leichtigkeit wurde er itzt von dem Intereſſe der Griechen, dann der Trojaner beſeelt. Die Gefahren oder Hoffnungen, in denen er ſich jedesmal befand, reizten jede Fähigkeit ſeiner Seele zur äußerſten Anſtrengung ihrer Kräfte. Wenn er aus ſolchen Entzükungen wieder zu ſich ſelbſt kam, ſo fühlte er eine unwiderſtehliche Begierde, das, was er geſehen und empfunden hatte, wieder zu erzählen, weil er in dieſen Sachen eine Wichtigkeit ſah, die der Größe ſeiner Empfindungen angemeſſen war; er wünſchte alle Stämme der Griechen vor ſich zu verſammeln, um ihnen alles, was er ſelbſt gefühlt hat, mitzutheilen. Dieſer Wunſch begeiſtert ihn aufs neue; und nun fängt er in dem feyerlichen enthuſiaſtiſchen Ton eines Menſchen, der ſeiner Nation die wichtigſten Dinge zu erzählen hat, an.

Dieſe Eigenſchaften, das Feuer der Einbildungskraft, die Lebhaftigkeit des Gefühls, und die unwiderſtehliche Begierde, das, was man ſelbſt ſo lebhaft fühlt, gegen andere zu äußern, ſind die wahren Anlagen zum poetiſchen Genie; ſie können aber auch die Anlagen zu einer fatalen Verwirrung des Gemüths ſeyn, wenn ſie nicht einen ſcharfen Verſtand, eine ſehr geſunde Beurtheilungskraft, und überhaupt eine hinlängliche Stärke des Geiſtes, ſich ſeiner ſelbſt und der Umſtände, darin man iſt, bewußt zu ſeyn, zur Unterſtützung haben. Ohne dieſe Eigenſchaften arten jene in bloße Ausſchweifungen aus. Wie der Mahler, der durch eine natürliche Richtigkeit ſeines Auges und durch eine ſehr lange Uebung eine völlige Fertigkeit in der richtigen Zeichnung beſitzt, mitten im heftigſten Feuer der Einbildungskraft, darin er ſich ſelbſt vergißt, keinen Pinſelſtreich zieht, der über die Gränzen des richtigen Umriſſes heraustritt, ſo verläßt auch den guten Dichter das richtige Urtheil niemals, obgleich die Lebhaftigkeit des Gefühls das Nachdenken zu unterdrüken ſcheint. Er iſt ſo ſehr gewohnt richtig zu urtheilen, an jedem Ort und bey jeder Gelegenheit das zu ſagen, was ſich ſchiket, jeden Gegenſtand in Beziehungen, die eine geſunde Vernunft beſtimmt, zu ſehen, daß ihn auch denn, wenn er außer ſich iſt, die Vernunft nicht verläßt.

Alſo könnte man in wenig Worten ſagen, der große Dichter ſey ein Menſch von ſtarker und weit ausgebreiteter Beurtheilungskraft, von feinem Geſchmak, von ſehr lebhafter Einbildungskraft und ſtarken Empfindungen. Die ungleiche Miſchung, und die durch vielerley Grade veränderte Verhältniſſe dieſer Eigenſchaften,

ten, machen nebſt dem Temperament die Verſchiedenheit des dichteriſchen Genies aus. Anakreon iſt in ſeiner Art ſo gut ein Dichter, als Homer; aber des Tejers Seele wird nur von Gegenſtänden einer ſanften Wolluſt gereizt; ſie zünden darin ein Feuer an, das eine helle Flamme giebt, die ſanft wärmt, ohne zu brennen. Von dieſer Wolluſt trunken ſchwärmet er mit feinem Geſchmak, wie eine Biene auf den bluhmichten Scenen ſeiner leichten Einbildungskraft herum, um überall Honig zu ſaugen: und indem er dieſe angenehme Trunkenheit fühlt, wünſcht er, der ganzen Welt ſein Gefühl mitzutheilen. Der Sänger des Achilles wird vornehmlich von großen Gegenſtänden gerührt. Er ſieht alles in Beziehung auf ſtarke, männliche Tugend, weil er ſelbſt einen hohen Geiſt hat, mit patriotiſchem Eifer, mit kriegeriſchem Muth und mit Begierde zu jeder großen und merkwürdigen Unternehmung angefüllt: da er die Menſchen immer von der Seite ihrer größten Stärke anſieht, ſo geräth er bey jedem wichtigen Unternehmen in ein ſtarkes Feuer; ſieht alles auf der ernſthafteſten, oder kühneſten, und wichtigſten Seite an; wird ſelbſt ein Held, ein Patriot, ein Staatsmann. Mit dieſen großen Empfindungen und mit dieſer ſtarken Würkſamkeit verbindet er einen durchdringenden Verſtand, einen unerſchöpflichen Reichthum, die eigentlichen Mittel, zum Zwek zu gelangen, auszufinden, eine lebhafte und mit ſolchem Genie verbundene Einbildungskraft, daß er jede ſinnliche Scene, mit den lebhafteſten Farben, mit Lieblichkeit oder Größe, als ein wahres Gemählde ſichtbar darſtellt. Alſo zeiget er das dichteriſche Genie in ſeiner höchſten Größe.

Mit dieſen Talenten kann ein Menſch ſich ſelbſt zum Propheten, zum Lehrmeiſter und Wolthäter, ſeiner Nation, und ſo gar aller geſitteten Nationen machen; denn unter allen Menſchen von Genie iſt es keinem ſo leicht, ſich um das menſchliche Geſchlecht verdient zu machen, als dem Dichter. Seine lebhafte Phantaſie giebt jedem Gegenſtand einen unwiderſtehlichen Reiz; die Schärfe ſeiner Beurtheilungskraft und die Stärke ſeiner Empfindungen, die er auf das nachdrüklichſte äußert, überzeugen den Verſtand, und reißen das Herz unaufhaltbar fort.

Jhm ſtehen mancherley Wege offen, in das Jnnere der Seele zu dringen, nachdem es die Umſtände mit ſich bringen; die Epopee, das Drama, die Ode, das Lied und manche andre Geſtalt, in die er ſeine Materie einkleiden kann. Was irgend zum Nutzen der Menſchen entdekt oder geſagt worden; Wahrheiten, Lebensregeln, Muſter der Sitten, der Tugenden, großer Thaten: dieſes alles legt er würkſam in den Geiſt und die Gemüther. Noch nirgend ſind die Menſchen weder ſo verſtändig, noch ſo gut, noch ſo geſittet, als ſie es ſeyn könnten. Alſo ſtehen dem Dichter noch überall Wege offen, ſich um ſie verdient zu machen.

Wer aber dieſes Verdienſt erlangen will, der muß auch jene große Talente, von denen vorher geſprochen worden, auf die edelſte Weiſe anwenden. Er muß ſie als Mittel brauchen, nützlich auf die Gemüther der Menſchen zu würken. Der liebliche Klang der Worte, die angenehmen Bilder der Phantaſie, die lebhafte Rührung der Empfindung müſſen angewendet werden, die Menſchen mit ſanfter Gewalt zur Tugend zu lenken, ihnen jede Pflicht ſüß zu machen, ſie von ihrem wahren Jntereſſe zu überzeugen, die unvermeidlichen Schläge des Schikſals zu erleichtern, die Bitterkeit des Kummers zu verſüßen, die Leidenſchaften zu zähmen, die Begierde nach wahrem

rem Ruhm anzufachen. Wie Orpheus, mache er wilde Menſchen zahm; wie Thales, bringe er die Bürger zur Eintracht und zum willigen Gehorſam der Geſetze; wie Tyrtäus, macht er ſie gegen die Feinde des Staats unüberwindlich, und gewinne Schlachten durch ſeine Geſänge; wie Homer, werde er der vertraute Lehrer des Staatsmanns, des Helden und jedes Privatmannes. Dieſes ſind die Wege zur Ehrenkrone für Dichter.

Wer ſich aber begnüget, ſeine poetiſchen Talente blos anzuwenden, unſrer Phantaſie lachende und tanzende Bilder vorzumahlen; Vorſtellungen, die uns keine Pflicht erleichtern, mit Reiz zu bekleiden; den wollen wir zwar als einen guten Geſellſchafter freundſchaftlich unter uns beherbergen, und wie eine Nachtigall, deren Geſang uns beluſtiget, ernähren: aber unſer Vertrauter ſoll er nie werden. Wir werden ſeinen Geſang mit Vergnügen hören, aber einander ins Ohr ſagen, daß es kaum der Mühe werth iſt, eine ſo außerordentliche Sprache anzunehmen, in Entzükung, und ſo gar in eine Art Raſerey zu gerathen, blos um andre zu ergötzen; wir werden eine Vergleichung zwiſchen ihm und dem Solon anſtellen, der vor ſeinen Bürgern auch als ein Schwärmer in einer Art Raſerey erſcheinet, und ihnen eine Elegie vorſingt, dabey aber die große Abſicht hat und auch erreicht, ihnen heilſame und ſehr wichtige Entſchlüſſe beyzubringen.*) Wir wollen ihm ſagen, daß auch Werke von großem und ernſthaftem Inhalt, von der Seite der Annehmlichkeit betrachtet, große Vorzüge haben können; daß der lehrreiche Homer,

> Qui quid ſi pulchrum; quid turpe, quid utile, quid non,
> Plenius ac melius Chryſippo et Crantore dicit.**)

*) S. Plutarch im Solon.
**) Hor. Epiſt I. 2.

reizende Annehmlichkeiten zur Ergötzung der Einbildungskraft habe.*)

Wenn wir blos angenehmen Dichtern einen ehrenhaften Platz unter wolgeſitteten und verſtändigen Menſchen gerne gönnen; ſo erſtrekt ſich dieſes nicht auf diejenigen, die uns mit eben ſo unwitzig als unſittlichen Geſängen, gleich Fröſchen, die aus Sümpfen quaxen, beſchwerlich fallen. Die Zahl ſolcher Undichter iſt ſo groß, daß ſie die Poeſie überhaupt in die Gefahr ſetzen, als etwas verächtliches angeſehen zu werden; ſie ſind es, die der edelſten aller edeln Künſte die ſchweren Vorwürfe zugezogen haben, darüber Opitz klagt, und die noch itzt dieſe göttliche Kunſt drüken. Der Vater der deutſchen Dichter ſagt, daß einige „aus der Poeterey, ich weiß nicht, was für ein geringes Weſen machen, und ſie wo nicht gar verwerfen, doch nicht ſonderlich achten, auch wol vorgeben, man wiſſe einen Poeten in öffentlichen Aemtern wenig, oder gar nicht zu gebrauchen, weil er ſich in dieſer angenehmen Thorheit und ruhigen Wolluſt ſo vertiefe, daß er die andern Künſte und Wiſſenſchaften, von welchen man rechten Nutz und Ehre ſchöpfen kann, gemeiniglich hintanſetze. Ja wenn ſie einen gar verächtlich haben wollen, ſo nennen ſie ihn einen Poeten: Wie dem Eraſmo Roterodamo von groben Leuten geſchehen ‥ . Sie wiſſen ferner viel von ihren Lügen, ärgerlichen Schriften und Leben zu ſagen, und erinnern, es ſey keiner ein guter Poet, er müſſe denn

*) Hà grand' obligazione l'animo mio a quel poeta, a quel dipintore, il quale col arte ſua mi conduce a rimmirar, come con gli occhi propri, la famoſa caduta di Troja, le prodezze d'Achille, o d'Enea, e tanti maraviglioſi giri d'Uliſſe ramingo ſul mare. Muratori della perfetta poeſia Lib. I. cap. 14.

denn zugleich ein böſer Menſch ſeyn.“*) Dieſe Vorwürfe ſcheinen einen groben Unverſtand, oder tollkühne Schmähſucht zum Grund zu haben, ſobald man ſich erinnert, daß Homer, Sophokles, Euripides und und Männer von dieſer Art, Dichter geweſen ſind; aber was für eine große Liſte von alten und neuen Dichtern könnte man nicht geben, auf die dieſe Beſchuldigung mit Recht kann gelegt werden? Man kann ſowol zur Beſchimpfung der ſchlechten, als zur Ehrenrettung der guten Dichter, nichts nachdrüklichers anführen, als die folgenden Worte eines der feineſten Kenner.**) „Ich muß geſtehen,“ ſagt er, „daß ſchwerlich eine abgeſchmaktere Gattung Menſchen irgend wo zu finden iſt, als die, denen man in den neuern Zeiten, wegen einiger Fertigkeit woltönend zu ſprechen, wegen eines unüberlegten abgeſchmakten Witzes, und einiger Einbildungskraft, den Namen der Dichter gegeben hat. Der Mann, der den Namen eines Dichters wahrhaftig und in dem eigentlichen Sinn verdienet, der, als ein wahrer Künſtler oder Baumeiſter in dieſer Art, ſo wol Menſchen als Sitten ſchildern, der einer Handlung ihre gehörige Form und ihre Verhältniſſe geben kann, iſt, wo ich nicht irre, ein ganz andres Geſchöpf. Denn ein ſolcher Dichter iſt in der That ein andrer Schöpfer, ein wahrer Prometheus unter Jupiter. Gleich jenem oberſten Künſtler oder der allgemeinen bildenden Natur, formet er ein Ganzes, wol zuſammenhangend, und in ſich ſelbſt wol abgemeſſen, mit richtiger Anordnung und Zuſammenfügung ſeiner Theile. Er bezeichnet das Gebieth jeder Leidenſchaft, und kennet genau jeder derſelben Ton und Maaß, wodurch er ſie mit Richtigkeit ſchildert; er zeichnet das Erhabene der Empfindungen und der Handlung, und unterſcheidet das Schöne von dem Häßlichen, das Liebenswürdige von dem Verächtlichen. Der ſittliche Künſtler, der auf dieſe Weiſe dem Schöpfer nachahmen kann, und eine ſolche Kenntniß der innern Geſtalt und des Baues ſeiner Mitgeſchöpfe hat, wird, wie ich denke, ſchwerlich ſich ſelbſt mißkennen, oder über diejenigen Verhältniſſe unwiſſend ſeyn, die die Harmonie der Seele ausmachen; denn eine niederträchtige Sinnesart macht die eigentliche Diſſonanz und Disproportion aus. Und obgleich nichtswürdige Menſchen auch ihren hohen Ton und natürliche Fähigkeit zu handeln haben können: ſo iſt es doch nicht möglich, daß richtige Urtheilskraft und ſittliches Gefühl ſich da finden ſollten, wo Harmonie und Redlichkeit mangeln.“

Es iſt zu wünſchen, daß diejenigen, die das Richteramt im Reich des Geſchmaks auf ſich genommen haben, die Dichter öfterer und ernſtlicher, als ſie es thun, an die Würde ihres Berufs erinnern. Gar zu oft loben ſie den feinen Witz, den fließenden und angenehmen Ausdruk, ohne darauf zu ſehen, ob dieſe, an ſich zwar angenehme und nöthige Theile der poetiſchen Kunſt, auf eine Materie angewendet worden, die Menſchen, denen es nicht blos um angenehmen Zeitvertreib, oder um unbeſtimmte und leicht wieder vorüber-

*) Opitz von der deutſchen Poeterey im III. Cap. Die Klagen, die der Jeſuit Strada über den Mißbrauch der Poeſie zu ſeiner Zeit führet, ſind auch itzt nicht unzeitig. Adeo deformia et foeda carminum portenta noſtra haec aetas videt, adeo poſtremi quique poetarum lutulenti fluunt hauriuntque de faece; ut ſanctum poetae olim nomen timide jam a bonis uſurpetur, perinde quaſi honeſto ingenuoque viro poetam ſalutari convicio ac dehoneſtamento ſit. Strada Proluſ. Acad. L. I. Prol. 3.

**) S. Shaftesbury Advice to an Author Part. I. Sect. 3.

gehende Aufwallungen der Empfindung zu thun iſt, intereſſant ſeyn können. Es gehört wahrlich viel dazu, dem feineſten und verſtändigſten Theil einer Nation etwas zu ſagen, das auf ſeine Art zu denken und zu handeln vortheilhaften Einfluß habe. Der Dichter, der ſich eines ſolchen Erfolges ſchmeicheln will, muß nothwendig über Menſchen, Sitten, Handlungen und Geſchäfte, entweder ſchärfer und richtiger gedacht haben, als die, für welche er ſchreibt; oder er muß wenigſtens, wenn er ſie darin nicht übertrifft, dem, was ſie ſchon wiſſen und denken, in ihren Gemüthern einen höhern Grad der Lebhaftigkeit und Würkſamkeit zu geben wiſſen, wenn ſie anders auf ſeinen Geſang hören ſollen. Dazu gehören nicht blos Talente, wenn ſie auch mit jeder zum Ausdruk nöthigen Fertigkeit verbunden ſind; nur eine große Kenntniß des menſchlichen Herzens, eine ſcharfſinnige Beobachtung der Sitten, ein feines und richtiges Gefühl des Guten, und eine geſunde Beurtheilungskraft des Wahren und Falſchen in den Maaßregeln des gemeinen und öffentlichen Lebens, mit jenen zur Kunſt gehörigen Talenten und Fertigkeiten verbunden, machen einen Dichter aus, der gerechten Anſpruch auf die Hochachtung ſeiner Nation machen kann.

* *

Von dem, was der Dichter iſt, oder ſeyn und wiſſen ſoll, handeln folgende Schriften: Il Dedalione, ovvero del Poeta, Dialogo, von Scip. Ammirato, im 3ten B. ſ. Opuſcoli, Fir. 1590. 4. — De la erudicion poetica por Luis Carrillo y Sotomayor, Mad. 1611. 4. — Del proprio ed ultimato fine del Poeta, di Publ. Fontana, Bergamo 1515. 4. — In Marmontels Dichtkunſt handelt das 2 und 3te Kap. Des talens du poete, und Des etudes du poete, — und in dem Nouvel eſſai ſur l'art dramatique, das 16 und 17te Kap. Des etudes du poete, das 18te Du Danger de certaines ſociétés pour le poetes, das 19te Des difficultés à vaincre, und das 21te und 22te Des idées du poete. — Von den moraliſchen Sinnesart des Dichters, in den neuen crit. Briefen, Zürich 1749 und 1763. 8. N. 2. S. 18. — —

Lebensbeſchreibungen, oder Nachrichten von Dichtern aller Zeit, und aller Völker, ſind zu finden in Ioh. Pet. Lotichii Bibliotheca poetica, in qua non tantum Thraciae et Graeciae, ſed etiam Italiae, Hiſpaniae, Germaniae, Belgii, Galliae, Angliae, Hungariae, Daniae, Poloniae, Bohemiae etc. Poetae celebriores, ſingulis Tetraſtichis ſinguli recenſetur, una addita, velut in compendio, eorundem Vita, natalibus et diebus emortualibus, Frcft. 1625-1628. 4 Th. 8. — Jugemens des Scavans ſur les principaux ouvrages des auteurs, par Mr. (Adrien) Baillet, Amſt. 1685. 12. 9 B. mit Zuſätzen und Verbeſſ. von Monnoye, Amſt. 1725. 12. und 4. — Biographie der Dichter, von Chr. Heinr. Schmidt, Leipz. 1769-1770. 8. 2 B. — — Von griechiſchen, auſſer den einzeln Leben derſelben, von Altern und Neuern geſchrieben, welche ſich gewöhnlich bey ihren Werken befinden, und auſſer dem, was in Fabricii Biblioth. Graec. Hr. Harles hiſtor. Ling. Graec. u. d. m. beygebracht worden iſt, ſind deren in folgenden Sammlungen enthalten: Vies de quelques anciens poetes grecs von Tanaquil le Fevre, Par. 1655. 12. mit Anmerk. von Reland, Amſt. 1700. 12. und im 2ten B. der Mem. de Litterature des Salengre; lat. im 10 B. von Gronov's Theſaurus, S. 740 u. f. — Iſtoria de' poeti greci e di que' che in greca lingua han poetato, von Lor. Craſſi, Nap. 1678. f. — Lives and characters of the ancient grec. Poets, by Baſil. Kennet, Lond. 1697. 8. — — Von griechiſchen und römiſchen Dichtern zugleich: Hiſtoriae poetar. tam graec. quam latinor.

nor. Dial. X. ſcripſ. Greg. Gyraldus, Baſil. 1545. 8. und im 2ten B. ſ. W. — Ioh. Ger. Voſſii de veter. poetar. temporibus, Lib. II. Amſtel. 1614. 4. im 3ten B. ſ. W. — Olai Borrichii Diſſertat. V. de Poetis, Hafniae 1676 — 1681. 4. Frcft. 1683. 4. Mich. Filitzii Spec. Analect. ad Olai Borrichii Diſſ. de Poetis, Lipſ. 1696. 4. (hat ſich aber nicht blos auf gr. und lat. Dichter eingeſchränkt) — Auch finden ſich deren noch, in Bayle's hiſtoriſchkritiſchem Wörterbuch, welche beſonders abgedruckt, deutſch Lübeck 1780. 8. erſchienen ſind. — In Edw. Manwarings hiſtoric. and critical account of the moſt eminent claſſic Authors in Poetry and hiſtory, Lond. 1737. 8. — In der Biographia claſſica: The lives and characters of all the Claſſic Authors ... Lond. 1740. 8. 2 B. 1759. 8. 2 B. deutſch, durch Murſinna, Halle 1767. 8. 2 B. (im 1ten B. ſind die Dichter) — In G. Chriſt. Hambergers zuverläßigen Nachrichten von den vornehmſten Schriftſtellern, vom Anfange der Welt, bis auf das Jahr 1500, Lemgo 1756 - 1764. 8. 4 Thl. — — Von römiſchen Dichtern allein: Auſſer den Nachrichten in Fabricii Bibl. lat. — in Gottfr. Ephraim Müllers hiſtor. krit. Einleitung zu nöthiger Kenntniß . . . der alten lat. Schriftſteller, Dresd. 1747 - 1751. 8. 5 Th. — in Hrn. Harles Introductio in hiſtor. Linguae lat. Brem. 1764. 8. 1772. 8. — und den einzeln, verſchiedenen Ausgaben, vorgeſetzten Lebensbeſchreibungen einzeler Dichter, ſind deren geſammelt in folgenden Werken: Pet. Criniti, de poetis latinis, Lib. V. Flor. 1505. f. und in ſ. opuſcul. Lugd. 1561. 12. S. 613. — Caſp. Sagittarii Commentatio de vita et ſcriptis Livii Andronici, Naevii, Ennii, Caecilii Statii, Pacuvii, Attii, Attilii, Lucilii, Afranii, M. P. Catonis, Altenb. 1672. 8. — Lives of the Roman Poets, Lond. 1726. 8. 2 B. ebend. 1733. 8. 2 B. von L. Cruſius, deutſch, durch Chr. Heinr. Schmid, Halle 1777. 8. 2 B. — Connoiſſance des poetes latins les plus célébres par Mr. Alletz, Par. 1756. 12. 2 B. — — Von Dichtern, welche lateiniſche Verſe in den mitlern und neuern Zeiten gemacht: Polyc. Leiſeri Hiſtoria Poetar. et Poemat. medii aevi, decem, poſt annum a nato Chriſto CCCC. Saeculor. . . . Halae 1721. 8. — — Von den ſicilianiſchen Dichtern: De' Poeti Siciliani, libro I. di Giov. Ventimiglia, nel quale ſi tratta de' Poeti bucolici. o dell' origine e progreſſo della poeſia, nell' Iſola di Sicilia, Nap. 1663. 4. (S. übrigens den Art. Hirtengedicht.) — — Von den Troubadours, oder Provenzaldichtern: Vies des plus célébres et anc. Poëtes provenſeaux . . . par J. Noſtradamus, Lyon 1575. 12. ital. durch Giov. Giudice, Lyon 1578. 8. und mit Verbeſſerungen durch Crescimbeni, als der 2te B. ſ. Comment. intorno alla ſtoria della volgar poeſia, Rom. 1710. 4. beſonders gedruckt, ebend. 1722. 4. und im 2ten B. der neueſten Ausgabe ſeiner iſtoria della volgar poeſia — Hiſtoire litteraire des Troubadours (vom Abt Millot) Par. 1774. 12. 3 B. — Obſervations ſur les Troubadours (von Le Grand) Par. 1781. 12. — Auch kommen merkwürdige Nachrichten von ihnen in der Hiſtoire de la Provence von Ceſar Noſtradamus, Lyon 1714. f. und Lebensbeſchreibungen in der Hiſtoire générale de Provence . . . P. 1777-1784. 4. 3 B. im 2ten und 3ten B. S. 381. und 437. — — Von italieniſchen Dichtern: Auſſer den allgemeinen Nachrichten, welche ſich z. B. in dem Theatro d'huomini letterati, von Girol. Ghilini, (Mil. 1640. 8.) Vin. 1647. 4. — in den Elogi d'huomini letterati des Lor. Craſſo, Vin. 1666 - 1668. 2 Th. 4. — in der Bibliotheca Napoletana di Nic. Toppi, Nap. 1678. f. verbunden mit den Addizione copioſe di Lion. Nicodemo alla Bibl. del Toppi, Nap. 1683. f. — in den Scrittori d'Italia . . . del C. Giov. Mar. Mazzuchelli, Breſc. 1753 - 1759. 2 B. f. — in der ſtoria della Letteratura italiana di Girol. Tiraboſchi . . .

Modena

Modena 1772 u. f. 4. 8 B. Ven. 1780 u. f. 8. (deutſch, die erſtern Bände, durch Jagemann) — in Hrn. Jagemanns Magazin der italieniſchen Litteratur, Weimar und Deſſau 1777 = 1783. 8. 8 B. — und in den, bey dem folgenden Artikel, Dichtkunſt, angeführten Werken, finden, ſind mir an eigentlichen biographiſchen Werken bekannt: Le Vite degli Arcadi illuſtri, Rom. 1708 - 1727. 4. 4 Th. (nicht von Crescimbeni allein) — Aber Lebensbeſchreibungen von Dichtern kommen auch noch vor in den Vies des hommes et femmes illuſtres d'Italie, depuis le retabliſſement des ſciences et des beaux arts, Yverdun 1768. 12. 2 B. deutſch, unter dem Titel, Italieniſche Biographie, Leipz. 1769 = 1770. 8. 2 B. — und kurze Nachrichten von dramatiſchen Dichtern, in der Bibliotheca teatrale italiana di Sgr. Ottaviano Diodoti, Lucca 1762 - 1766. 8. 12 B. — und in dem Theatre d'Italie, par Mr. Cedors, Par. 1758 u. f. 12. 15 B. u. a. m. — — Von ſpaniſchen Dichtern: Allgemeine Nachrichten, in Nic. Antonii Biblioth. Hiſpana, ſive Hiſpanorum ... qui poſt annum ſaec. MD uſque ad praeſ. diem floruere, Rom. 1672. fol. 2 B. und in eben deſſelben Biblioth. hiſp. vetus, ſive Hiſpanorum ... qui ab Octav. Aug. Imperio uſque ad annum MD floruerunt, opus poſth. Rom. 1696. f. 2 B. — Magazin der ſpaniſchen und portugieſiſchen Litteratur ... von H. Bertuch, Weimar und Deſſau 1776 = 1781. 8. 3 Th. (S. übrigens den Artikel Dichtkunſt.) — — Von franzöſiſchen Dichtern, auſſer den allgemeinen biographiſchen Werken, als: Les hommes illuſtres qui ont paru en France, pendant un Siecle ... par Ch. Perrault, P. 1696 - 1700. f. 2 B. und 1701. 8. 2 B. — Memoires pour ſervir à l'hiſtoire des hommes illuſtres dans la republique des lettres (von Jean Pierre Niceron) Par. 1727 - 1748. 12. 43 Th. in 42 B. wovon die erſten 24 verdeutſcht ſind durch Sieg. Jac. Baumgarten, Fr. Eberh. Rambach und Chr. Dav. Janſ, Halle 1749 = 1747. 8. — Vies des hommes illuſtres de la France (von Caſtres d'Auvigny, Turpin und Gabr. Louis Perau) Par. 1736 u. f. 12. 23 B. — Bibliotheque franc. ou hiſtoire de la Litterature franc. par l'Abbé Goujet, à la Haye 1741 - 1752. 12. 14 B. — Tableau hiſtorique des Gens de Lettres, ou Abrégé chronologique et critique de l'hiſt. de la litterature franc. depuis ſon origine jusqu'au XVIII Siecle par l'Abbé de L. (Longchamp) Par. 1767. 12. 3 B. deutſch, Halle 1770. 8. — Necrologue des hommes célébres de France, Par. 1767 u. f. 12. (das fortgeſetzt wird) enthalten, eigentlicher, Lebensbeſchreibungen und Nachrichten von Dichtern: Deſcription du Parnaſſe françois par Mr. Titon du Tillet, Par. 1726. 12. und der Parnaſſe françois, Par. 1732 - 1755. f. 3 Th. mit Kpf. — Annales poetiques, ou Almanac des Muſes depuis l'origine de la poeſie françoiſe, P. 1776 bis jetzt 29 B. 12. — — Von engliſchen Dichtern: Auſſer den allgemeinen engliſchen Biographen, als: Biographia Britannica: or the lives of the moſt eminent perſons, who have foriſhed in Great Britain and England, Lond. 1747 - 1760. f. 5 B. deutſch durch Baumgarten und Semler, Halle 1754 = 1770. 8. 10 Th. das Original ſehr verm. durch Andr. Kippis, Lond. 1778 u. f. f. bis jetzt 3 B. — The Britiſh Plutarch, Lond. 1762. 12. 12 B. deutſch, Züllich. 1764 u. f. 8. 6 B. — A biographical hiſtory of England from Egbert the Great to the revolution ... by J. Granger, Lond. 1770. 2 B. — Biographia Literaria: or a Biographical hiſtory of Literature, containing the Lives of Engliſh, Scottiſh and Iriſh Authors, Vol. I. Lond. 1776. 4. — ſind Nachrichten und Lebensbeſchreibungen von Dichtern geſammelt: Lives of the moſt famous engliſh Poets ... from the time of K. William the Conqueror to the reign of K. James II. by Will. Winstanley, Lond. 1687. 8. — Account of the Engliſh dramatic

Poets: or ſome obſervations and remarks on the lives and writings of all thoſe that have publiſh'd either Comedies, Tragedies etc. in the Engliſh Tongue, by Ger. Langbaine, Oxf. 1691. 8. fortgeſetzt, unter dem Titel: A complete catalogue ... by Charles Gildon, Lond. 1699. 8. und 1720. 8. — The poetical regiſter: or the Lives and Characters of all the Engliſh Poets with on account of their writings by G. J. (Giles Jacob) Lond. 1723. 8. 2 B. m. Kpf. neu aufgelegt, unter dem Titel: Hiſtorical Account of the Lives and Writings of the eminent engliſh Poets, whether heroic, epic, lyric, elegiac etc. Lond. 1733. 8. m. Kpf. — The Muſe's Library, or a ſeries of Engliſh Poetry from the Saxons to the reign of King Charles II. containing the lives and characters of all the known writers in the intervall ... Lond. 1732. 8. — Theatrical records ... Lond. 1750. 8. (ein Verzeichniß der dramatiſchen Schriftſteller) Lives of the Poets of Great Britain and Ireland by Mr. Cibber, and other hands, Lond. 1753. 8. 5 B. — der 2te B. des Companion to the Play-houſe, Lond. 1764. 8. beſtebt aus einem alphabetiſchen Verzeichniß der dramatiſchen Dichter. — Hiſtoriſch-critiſche Nachrichten von dem Leben und den Werken einiger merkwürdigen engliſchen Dichter, Lübeck 1764. 8. — Lives of the moſt eminent engliſh Poets, with critical obſervations on their works by Sam. Johnſon, als Vorreden, zu der im Jahr 1779 erſchienenen Sammlung der beſten engliſchen Dichter in 60 B. geſchrieben, und auch beſonders, in 8 B. kl. 8. und 4 B. gr. 8. zu haben. Deutſch, die zwey erſten B. Altenb. 1780-1781. 8. 2 B. — Auch finden ſich noch Lebensbeſchreibungen engliſcher Dichter in der brittiſchen Bibliothek, Leipz. 1756-1767. 8. 6 B. — — Von deutſchen Dichtern: wir ſind an guten biographiſchen Werken überhaupt arm; auſſer den einzeln Lebensbeſchreibungen verſtorbener Dichter, welche, zum Theil, vor ihren Werken ſtehen, ſind mir, an Sammlungen, und an einzeln gedruckten, bekannt: Melch. Adami Vitae Germanor. Philoſoph. *Poetarum* etc. ... qui ſec. ſuper. et quod excurrit, floruerunt, Heidelb. 1615. 8. — Von einigen alten Poeten, welche in deutſcher Sprache etwas geſchrieben, ein Brief von Bernh. Pezius, in der Hiſtorie der Gelehrſamkeit unſerer Zeiten Th. 9. S. 983-1003. — Joh. Caſp. Wetzels Hymnopœographia, oder hiſtoriſche Lebensbeſchreibung der berühmteſten Liederdichter, Herrnſtadt 1718-1728. 8. 4 Th. — Ebend. Analecta Hymnica, d. i. merkwürdige Nachleſe zur Liederhiſtorie, Gött. 1752. 8. — Ioh. Sigism. Iohnii Parnaſſi Sileſiaci, ſ. Recenſionis Poetarum Sileſiacorum, Centur. II. Vratisl. 1729. 8. — M. Gottl. Klugens Hymnopœographia Sileſiaca, Breslau 1755. 8. die drey erſten Decades enthaltend. — In H. Schmids allgemeinen Biographie die Lebensbeſchreibungen von Kronegk, Brawe, Roſt, Hagedorn, Pyra, Uz, Lichtwer. — Ch. H. Schmids Nekrologen, oder Nachrichten von dem Leben und den Schriften der vornehmſten verſtorbenen deutſchen Dichter, Berlin 1785. 8. 2 B. — Auch finden ſich noch, in dem Leipziger Muſenalmanach auf das Jahr 1782, Lebensbeſchreibungen deutſcher Dichter. — Hiſtoriſch-critiſche Lebensbeſchreibung Hans Sachſens ... zur Erläuterung der Geſchichte der ... deutſchen Dichtkunſt ans Licht geſtellt von M. Sal. Raniſch, Altenburg 1765. 8. — Caſp. Gottl. Lindners Nachricht von Martin Opitzens von Boberfeld Leben, Tode und Schriften ... Hirſchberg 1740-1741. 8. 2 B. — Chph Coleri laudatio honori et memoriae Mart. Opitii, poſt obitum ſolemniter dicta, Lipſ. 1668. 4. — Ioh. Iac. Hottingeri Acroama de Ioh. Iac. Bodmero, Tur. 1783. über Bodmern, von Leonh. Meiſter, Zürich 1783. 8. S. auch das Schweitzer Muſeum. — Ehrengedächtniß des Hrn. Chr. Ew. von Kleiſt, durch Fried. Nicolai, Berlin 1760. 4. — Klopſtock in Fragmenten und Briefen, Hamburg

burg 1776-1778. 2 Th. 8. umgearbeitet unter dem (poßierlichen) Titel: C. F. Klopſtock, Er und über Ihn, Deſſau 1780-1783. 8. 3 Th. — Gottfr. Lichtwers Leben und Verdienſte . . . von Fr. Wilh. Eichholz, Halberſt. 1784. 8. — — Von „Deutſchlands galanten Poetinnen" hat Ge. Chr. Lehm, Frankf. 1715. 8. Nachrichten gegeben.

Dichtkunſt. Poeſie.

Die Kunſt den Vorſtellungen, die unter den Ausdruk der Rede fallen, nach Beſchaffenheit der Abſicht den höchſten Grad der ſinnlichen Kraft zu geben. Der Dichter hat dieſes mit dem Redner gemein, daß er vermittelſt der Rede in andern gewiſſe Vorſtellungen erweket; aber die beſondre Art, wie jeder ſeinen Zwek zu erreichen ſucht, macht den Unterſchied zwiſchen der Beredſamkeit und Dichtkunſt. Der Redner behandelt ſeinen Stoff als ein Menſch, der ſich beſitzet, der ſieht, beurtheilet und empfindet, was vor ihm liegt; der Dichter wird von ſeinem Gegenſtand lebhafter gerühret, er wird davon ſo hingeriſſen, daß er in Begeiſterung oder doch in eine Träumung geräth, in welcher ſeine Phantaſie freyer und lebhafter würket. Daher kommt es, daß er ſeinen Gegenſtand anders ſieht, als andre Menſchen, daß ihm das Vergangene und Zukünftige, als gegenwärtig, das blos Eingebildete, als würklich vorhanden vorkommt, daß ſeine Vorſtellungskraft durch die geringſte Veranlaſſung eine Menge Nebenbegriffe aufweket, die ihn eben ſo lebhaft rühren, als die, welche unmittelbar in ſeiner Materie liegen. Die Rede des Dichters wird alſo ihrem Inhalt nach ſinnlicher, und an Materie reicher; er miſchet unter das würklich vorhandene viel eingebildetes, dem er den Schein des würklichen giebt; die Vorſtellungen haben weniger Zuſammenhang, als in dem Vortrag des Redners. Nicht nur die Materie wird durch dieſe ungleiche Art, wie der Redner und Dichter jeder von derſelben gerührt wird, ſehr verſchieden behandelt; es zeiget ſich auch natürlicher Weiſe eine eben ſo große Verſchiedenheit in beyder Ausdruk. Der Ton des Redners, ſo ſtark, ſo nachdrüklich und pathetiſch er auch wird, iſt doch immer der Ton eines Menſchen, der weiß, was er ſpricht, und vor wem er ſpricht; aber der Ton des Dichters iſt durchaus, und da, wo er blos ſanft fließt, ſchwärmeriſch und durch abgemeſſene Schritte, durch mehr Klang und Muſik von dem Ton der gemeinen Rede unterſchieden; es iſt der Ton eines Menſchen, der, von ſeiner Materie ungewöhnlich gerührt, auch ungewöhnlich davon ſpricht, deſſen Worte, wenn es auch gemeine Worte ſind, wenigſtens in dem Ton das Gepräge einer tiefen Rührung der Seele haben. Auch der Ausdruk des Redners iſt von des Dichters ſeinem ſtark unterſchieden. Jener nimmt ihn aus der gewöhnlichen Sprache der Menſchen, dieſer findet den gemeinen Ausdruk ſelten ſtark genug; ungewöhnliche Figuren und Verſetzungen, kühne Metaphern, Bilder, die dem anſchauenden Erkenntniß mahlen, was der Redner dem Verſtand entwikelt, ſind des Dichters gewöhnliche Mittel zum Ausdruk.

Auf dieſe Weiſe muß nothwendig die Rede des Dichters von des Redners Rede, ſowol in der Materie, als in der Form, dem Ausdruk und dem Ton ganz verſchieden werden: und deßwegen theilet ſich die Kunſt der Rede in die zwey Hauptäſte, die Beredſamkeit und die Dichkunſt.

Der Grund der Dichtkunſt iſt in dem Genie des Dichters zu ſuchen, und die verſchiedenen Zweige derſelben, oder die Gattungen der Gedichte, entſtehen ſowol aus der beſondern

Art des dichteriſchen Genies, als aus den beſondern Veranlaſſungen dazu. Von jenem iſt in dem vorhergehenden Artikel geſprochen worden; von dieſem aber wird in dem Artikel Gedicht gehandelt. Demnach bleiben uns hier allgemeine Betrachtungen über die Dichtkunſt, ihre Anwendung und Würkung übrig.

Der Gegenſtand der Dichtkunſt, oder die Materie, die ſie bearbeitet, iſt jede Vorſtellung des Geiſtes, die klar genug iſt, unter den Ausdruk der Rede zu fallen, und intereſſant genug, die Gemüther der Menſchen einzunehmen. Sie ſcheinet einen weitern Umfang zu haben, als die Beredſamkeit. Dieſe muß das Intereſſante ihres Stoffs in der Materie ſelbſt ſuchen, da der Dichter durch die Wärme ſeiner Empfindung, Lebhaftigkeit ſeiner Einbildungskraft, und den ſonderbaren Geſichtspunkt, in welchen ihn ſeine Laune ſetzet, auch den ſchlechteſten Stoff intereſſant machen kann. Der Geſang einer Nachtigall, ſogar eines Inſekts,*) kann ihn ſo reizen, ſeine Einbildungskraft und ſein Herz ſo erwärmen, daß er in die angenehmſte Schwärmerey von ſanften Empfindungen zärtlicher Art geräth, und manch liebliches Bild der Phantaſie vor ſeinen Augen ſieht; dieſes reizt ihn, durch einen dieſer Empfindung angemeſſenen Geſang auch uns in den angenehmen Gemüthszuſtand zu ſetzen, darin er ſich befindet. So bildet der Dichter durch ſein Genie einen ſchlechten Stoff, den der Redner ungebraucht laſſen muß, zu einer angenehmen Materie, und dem, der ſchon an ſich ſelbſt reich iſt, giebt er durch ſeine eigene Gedanken, Phantaſien und Empfindungen, einen Ueberfluß an jeder Art von Kraft. Was hat nicht Homer bey Vorſtellung der Belagerung von Troja gefühlt, und Klopſtok bey dem Leiden und dem Tode Jeſu? Nichts ſcheinet ſo geringe, das die Dichtkunſt nicht intereſſant, und nichts ſo groß, das ſie nicht noch weit mehr vergrößern könne. Denn eigentlich zeiget der Dichter ſeinen Gegenſtand nicht, wie er in der Welt vorhanden iſt, ſondern wie ſein fruchtbares Genie ihn bildet, wie ſeine Phantaſie ihn ſchmüket, und was ſein empfindungsvolles Herz noch dabey empfindet, läßt er uns mit genießen. Wir ſehen durch ihn mehr die Scenen, die ſeine Phantaſie und ſein Herz beſchäfftigen, als Scenen der Natur. Alſo wird einem Dichter, deſſen Kopf und Herz merkwürdig ſind, der geringſte Stoff Gelegenheit zu einem guten Werk: aber allemal wird er ihn nach der Stimmung ſeines Charakters wählen; der einen großen und ernſthaften, der einen lieblichen; der einen traurigen, und der einen fröhlichen. Aber in dieſer Wahl hat er, wenn ihn Verſtand und Ueberlegung nicht verläßt, eine genaue Rükſicht auf die, die ſeine Geſänge hören ſollen. Nicht jeder auſſerordentliche Zuſtand ſeiner Einbildungskraft oder ſeines Herzens iſt ihm wichtig genug, um ihn auf dem Dreyfuß des Apollo der Welt zu entfalten; ſowol ſeine eigene Ehre, als das, was er der Geſellſchaft, darin er lebt, was er den Menſchen überhaupt ſchuldig iſt, leitet ſeine Wahl, und dadurch verſichert er ſich der Hochachtung und Dankbarkeit ſeiner Zeitgenoſſen und der ſpäteſten Nachwelt.

Dieſes ſind die Würkungen der Dichtkunſt auf den Dichter. Nicht weniger wichtiger ſind die, welche ſie auf die Gemüther der Menſchen hat, die ihm ein aufmerkſames und empfindliches Ohr leihen. Wenn nach einer alten ſehr richtigen Bemerkung das Wort, das aus dem Herzen entſtanden iſt, wieder in die Herzen dringt, ſo iſt der Dichter ein Meiſter über die Herzen der Menſchen. Nicht nur die Gedanken und Bilder

ſelbſt,

*) S. Anakreons Ode auf die Cicada.

ſelbſt, die er vorlegt, tragen das Gepräge eines empfindſamen Herzens; auch der Ausdruk und der Ton der ganzen Rede beſtätigen es, und laſſen es uns unmittelbar empfinden. Die unerforſchliche Tiefe des menſchlichen Herzens zeiget ſich auch darin, daß bisweilen Vorſtellungen, die ſehr oft ohne alle Würkung vor uns vorübergegangen, blos durch eine glükliche Wendung, ſelbſt nur durch den Ton der Worte, in denen ſie uns wieder vorkommen, die Kraft gewinnen, ſich der ganzen Seele zu bemächtigen. Lieder, die nichts enthalten, als was man ſchon tauſendmal ohne Kraft gedacht und empfunden hat, thun oft eine erſtaunliche Würkung,*) blos weil ſie den Ton getroffen haben, der alle Sayten der Seele in Bewegung bringt. Keine Ueberlegung, keine Kunſt iſt vermögend, uns die Vorſtellungen an die Hand zu geben, die in jedem beſondern Fall in dem Gemüthe das bewürken, was wir zu bewürken wünſchen. Aber der Dichter, deſſen tieffühlendes Herz itzt von einem Gegenſtand durchdrungen iſt, äußert ſeinen Gemüthszuſtand auf eine Weiſe, die uns in dieſelbe Empfindung ſetzet. Fühlt er itzt ſelbſt einen unüberwindlichen Muth, ſo flößt er auch uns ihn ein; iſt er von harten Schlägen des Schikſals getroffen ſtandhaft, ſo werden wirs mit ihm; fühlet er warme Empfindungen der Rechtſchaffenheit, ſo wärmet er auch unſre Herzen mit derſelben Gluth; ſehen wir ihn mit der freudigſten Erwartung dem Tod entgegen gehen, ſo erlöſcht auch in uns die Liebe zum Leben. Alſo kann die Poeſie jede Triebfeder der Seele in Würkſamkeit ſetzen, und mit zauberiſcher Kraft über die Herzen der Menſchen herrſchen. Dieſe Würkung hat ſie nicht nur denn, wenn ſie von feiner Kunſt und tiefforſchender Critik unterſtützt wird; blos Natur und Genie ſind dazu ſchon hinlänglich. Die Dichter ſcheinen noch immer die größten zu ſeyn, die die Natur zu Dichtern gemacht, ehe die Kunſt dem Genie ſich zur Gehülfin angebothen hat.*)

Eine ſo wichtige Kunſt verdiente in der genaueſten Verbindung mit Religion und Politik zu ſtehen. Die menſchliche Natur iſt großer Dinge fähig, obgleich der Menſch ſelten große Dinge thut. Die Dichtkunſt von Religion und guter Politik geleitet, kann das Große, das in ihm liegt, würkſam machen. Wenn nach der Meinung eines der größten Philoſophen alle Künſte unter der Aufſicht und den Befehlen der Politik ſtehen ſollten,**) ſo würde die Dichtkunſt mit ihrer Schweſter der Beredſamkeit, als die wichtigſten, vorzüglich die Aufmerkſamkeit der Geſetzgeber verdienen. Dieſes iſt auch in den ehemaligen Zeiten, und ehe die falſche Politik aufgekommen, die meiſten Geſetze zum einſeitigen Vortheil der Regenten zu lenken, vielfältig geſchehen. Die jüdiſchen Könige hatten Propheten, eigentliche Nationaldichter an ihrer Seite, und manche andre Könige oder Geſetzgeber waren entweder ſelbſt Dichter, oder hatten zum Dienſt der Politik Dichter bey ſich. Man weiß, was für einen anſehnlichen Rang bey den verſchiedenen Celtiſchen Völkern die Barden gehabt haben. Aber itzt bemühet man ſich mehr diejenigen Künſte zu ermuntern, und in ihren verſchiedenen Würkungen zu lenken, die einem

*) S. Lied.

*) La poeſie populaire et purement naturelle a des naivetés et des graces, par où elle ſe compare à la principale beauté de la poeſie parfaite ſelon l'art: comme il ſe void és villanelles de Gaſcongne et aux chanſons, qu' on nous rapporte des Nations, qui n'ont cognoiſſance d'aucune ſcience, ni même d'écriture. Montagne. Lib. I. Chap. 54.

**) S. Ariſtot. Ethicor. L. I. c. 2.

Volke das Uebergewicht der Macht und des Reichthums zu geben ſcheinen. Die göttliche Kunſt die Gemüther der Menſchen zu lenken, den Verſtand mit Vorſtellungen und das Herz mit Empfindungen zu erfüllen, aus deren vereinigter Würkung die Seele ihre wahre Geſundheit und Stärke bekommt, wird dem Zufall überlaſſen. Wol dem Dichter, der auch unberufen, durch das himmliſche Feuer, das die Muſe in ſeiner Seele angezündet hat, unſern Geiſt erleuchtet und unſer Herz erwärmt, daß wir für jedes Schöne und Gute empfindſam werden; der durch ſeine reizende Geſänge heilſame Wahrheiten und liebenswürdige Empfindungen würkſam macht.

Der Urſprung der Dichtkunſt iſt unmittelbar in der Natur des Menſchen zu ſuchen. Jedes Volk, das ſich zu irgend einer Cultur der Vernunft und der Empfindungen herauf zu ſchwingen gewußt, hat ſeine Dichter gehabt, die keinen andern Beruf, keine andre Veranlaſſungen gehabt, was ſie ſtärker, als andre gedacht und empfunden, unter ſinnlichen Bildern und in harmoniſchen Reden ihnen vorzuſtellen, als die Begierde, die jede edle Seele fühlt, andern das Gute, davon ſie durchdrungen iſt, mitzutheilen. Ohne Zweifel ſind die erſten Dichter jeder Nation Menſchen von größerm Genie und wärmern und Empfindungen, als andre, geweſen; Menſchen, die in ihrem Verſtand Wahrheiten und in ihrem Herzen Empfindungen entdeket, deren Wichtigkeit ſie lebhaft gefühlt, und aus Liebe für ihre Mitbürger auszubreiten geſucht haben. Man hat auch in den Geſchichten der Völker, ob ſie gleich nie bis auf den Zeitpunkt, da Vernunft und Empfindung ſich zu entwikeln angefangen haben, heraufſteigen, Spuren, daß die älteſten Dichter verſchiedener Nationen Lebensregeln und Maximen, die ſie entdekt und deren Wichtigkeit ſie lebhaft gefühlt haben, dem Volke zur Lehre in wolklingenden Sätzen vorgetragen.

So bald dieſer erſte Keim der Dichtkunſt die Menſchen auf die Mittel, nützliche Wahrheiten durch einen angenehmen Vortrag auszubreiten, aufmerkſam gemacht hatte, entdekten ſie auch, daß außer dem gut abgemeſſenen Fall der Worte, die gute Einkleidung, der feurige Ausdruk der Gedanken, und lebhafte Bilder, eine ähnliche Würkung thun, und ſo wurde nach und nach die poetiſche Sprache entdeket und gebildet. Vermuthlich ſind die erſten poetiſchen Verſuche überall blos einzele Verſe, wie unſre meiſte Sprüchwörter, oder kurze aus zwey oder drey Verſen beſtehende Sätze geweſen. Als die Kunſt zunahm, erfand man Mittel, durch Allegorien und Fabeln das Volk zu lehren; Geſetze und was zur Religion gehörte, wurden in dieſe neue Sprache eingekleidet, und man hörte bald Lieder den patriotiſchen Muth zu ſtärken. Die edelſten Seelen von lebhaftem Genie wurden, blos durch die Muſen ermuntert, Lehrer und Anführer ihrer Mitbürger, und ſo wurde die Dichtkunſt zur Lehrerin und Führerin der Menſchen. Manche Nation erkannte den Nutzen dieſer Kunſt auf die Gemüther zu würken ſo lebhaft, daß ſie die glüklichen Menſchen, die ſie beſaßen, mit beſondern Vorzügen belohnten; und ſo kam die Ordnung der Propheten oder Barden auf.

Die wahre Geſchichte der Dichtkunſt nur von einem einzigen Volke, wäre ohne Zweifel zugleich die Geſchichte dieſer Kunſt bey jeder andern Nation, und gewiß ein wichtiger Theil der allgemeinen Geſchichte des menſchlichen Genies: aber ſie fehlt überall. Am meiſten weiß man von dieſer Geſchichte, in ſo fern ſie die Grie-

Griechen betrifft. Man kann ſie in vier Hauptzeiten eintheilen, nach eben ſo viel Geſtalten, in denen ſie ſich gezeiget hat. Die erſte Zeit, von welcher alle Nachrichten fehlen, iſt die, darin ſie angefangen hat aufzukeimen, da ihre Werke Sittenſprüche, oder auch ſehr kurze Aeußerungen irgend einer aufwallenden Leidenſchaft geweſen, die tanzend geſungen worden. In dieſer Zeit war ſie noch keine Kunſt; wer etwa bey einer Verſammlung ein außerordentliches Feuer der Einbildungskraft fühlte, der reizte die andern zu unförmlichem Geſang und Tanz, bey welchen der Gegenſtand der Leidenſchaft in hüpfenden Worten angezeiget wurde. So äußern ſich gegenwärtig bey den noch nicht geſitteten Völkern in Canada die erſten Verſuche in Muſik, Tanz und Poeſie. Einige ſcharfſinnige Männer haben in der moſaiſchen Geſchichte der erſten Menſchen Spuhren ſolcher unförmlichen Geſänge entdeket. Ariſtoteles ſcheinet eben dieſen Begriff vom Anfang der Kunſt gehabt zu haben, und nennt dieſe erſten Verſuche αὐτοσχηδιασματα*) oder Werke, die aus Inſtinkt, ohne Abſicht, entſtanden ſind.

Es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß ſchon in dieſer Zeit die poetiſchen Verſuche Spuhren von dem verſchiedenen Charakter der drey Hauptgattungen, des lyriſchen, des epiſchen, und des dramatiſchen Gedichts, gezeiget haben. Die Karre des Theſpis iſt noch nicht ſehr weit von dieſen rohen Geſtalten der entſtehenden Dichtkunſt entfernt; dennoch verſichert Plato, daß die erſten Verſuche der Tragödie ſehr weit über die Zeiten des Theſpis heraufſteigen.**) Das lyriſche ſcheinet natürlicher Weiſe die älteſte Gattung ſeyn, da es durch den Ausbruch der Leidenſchaften verurſachet worden, und die Luſtbarkeiten, die jedes wilde Volk nach einem glüklichen Streit anſtellt, können auch Spuhren der nachher entſtandenen epiſchen Poeſie gezeiget haben.

Auf dieſe erſte Zeit folgte, vermuthlich nach einer langen Reyhe von Jahren, die zweyte, in welcher die ſcharfſinnigſten unter den Autoſchetiasmatiſten, oder den durch Inſtinkt gebildeten Poeten, über die Form und Würkung der erſten Verſuche nachgedacht, und nun aus Abſichten, entweder ſich ein Anſehen unter dem Volke zu geben, oder daſſelbe nach ihrem Willen zu lenken, oder würklich aus väterlicher Zuneigung, ihm Kenntniß und Sitten beyzubringen, ſowol den Inhalt, als den Vortrag nach überlegten Regeln eingerichtet. Die Dichter dieſer zweyten Zeit ſcheinen Lehrer, Geſetzgeber, Häupter und Führer der Völker geweſen zu ſeyn. In dieſe Zeiten möchte man, wiewol vielleicht ſchon etwas ſpät herunter, die erſten Dichter ſetzen, die von den Griechen namhaft gemacht werden, und deren Geſänge unter der Nation aufbehalten worden. Orpheus beſang in dieſer Zeit die Cosmogonie oder den Urſprung der Welt, und ſein von den Aegyptiern gelerntes Syſtem der Theologie. Muſäus, ſein Schüler, beſang in der Redart der Orakel, (in dunkeln Hexametern) denſelben Inhalt. Eumolpus faßte die Geheimheimniſſe der Ceres in ein Gedicht, und trug darin alles vor, was damals Moral, Politik und Religion vorzügliches hatten. Thamyris beſang den Krieg der Titanen, ein alleg-

*) Poetic. c. 4.

**) Plato in dem Geſprdche Mönos. Ἡ δε Τραγῳδια ἐϛι παλαιον ἐνθαδε, οὐχ, ὡς οἴονται, ἀπο Θεσπιδος ἀρξαμενη, οὐδ᾽ ἀπο Φρυνιχου. Ἀλλ᾽ εἰ θελεις ἐννοησαι πανυ παλαιον αὐτο εὑρησεις ὂν της δε της πολεως εὑρημα.

legoriſches Werk über die Schöpfung. Man kann die Dichter dieſes Zeitpunkts einigermaßen mit den Propheten des jüdiſchen Volk vergleichen. Aus dieſer Zeit haben ſich verſchiedene Werke unter den Griechen lang erhalten, ſind aber nicht bis zu uns gekommen.

Die dritte Zeit der Dichtkunſt iſt die, da ſie angefangen, als eine zu einer beſondern Lebensart gehörige Kunſt angeſehen zu werden, da die Sänger einen beſondern Stand ausmachten, und ſonſt nichts, als Sänger waren. Man könnte dieſe Zeit, die Zeit der Barden nennen. Dieſe waren berufene oder gedungene Sänger, die an den Höfen der Häupter der damaligen kleinen Völkerſchaften gehalten wurden, wie Phämius an dem Hofe des Ulyſſes, und Demodokus an dem Hofe des Alcinous. Sie ſangen bey feſtlichen Zuſammenkünften, ſowol zum Vergnügen als zum Unterricht der Geſellſchaften, Lieder von allegoriſchem Jnhalt über die Götterhiſtorie, oder von heroiſchem über die Thaten der Helden. Sie ſcheinen zugleich die Freunde und Rathgeber der Großen, die ſie unterhielten, geweſen zu ſeyn. Dergleichen Sänger ſollen von uralten Zeiten her, bis nahe an unſre Tage, von den Häuptern der ſchottiſchen Stämme unterhalten worden ſeyn. An das Ende dieſer Zeit, oder allenfalls an den Anfang der folgenden ſetzen wir den Homer.

Die vierte Zeit iſt die, da durch Abſchaffung der königlichen Regierung in den meiſten Stämmen der Griechen, eine mehrere Gleichheit unter den Menſchen eingeführt worden, und keine Großen mehr da waren, die Barden oder Sänger an ihren Höfen hielten. Da ſcheinet es abgekommen zu ſeyn, die Sänger als Menſchen von einem beſondern Stand, oder von beſondrer Lebensart zu betrachten. Aber die Geſänge der Barden waren noch übrig und wurden geſungen. Weſſen Genie ſich gegen die Dichtkunſt lenkete, der wurde ein Dichter, ohne von jemand dazu beſtellt zu ſeyn, und vermuthlich, ohne die ihm ſonſt gewöhnliche Lebensart aufzugeben; man legte ſich, wie noch itzt unter uns geſchieht, auf die Dichtkunſt, entweder blos beyläufig aus unwiderſtehlichem Trieb des Genies, oder um ſich einen Namen zu machen.

Man kann die Dichter dieſer Zeit in zwey Claſſen eintheilen. Ein Theil arbeitete zum Dienſt der Religion, der Philoſophie und Politik; ein andrer blos zu ſeinem Vergnügen; und dieſe machten damals die Claſſe der Menſchen aus, die itzt unter uns den Namen der witzigen Köpfe, oder wie man ſie in Frankreich nennt, der ſchönen Geiſter bekannt ſind. Die erſtern ſahen die Dichtkunſt aus dem edlen Geſichtspunkt, als eine Lehrerin der Menſchen an, die ihnen als Philoſophen, oder Menſchen, die das Glük hatten, über ſittliche und politiſche Angelegenheiten richtiger als der große Haufen zu urtheilen, und weiter hinaus zu ſehen, dienen konnte, Vernunft und bürgerliche Tugend allgemeiner auszubreiten. Sie faßten die durch Nachdenken erlangte Weisheit in Gedichte, die ſie, ohne andern Beruf, der Welt mittheilten, wie Heſiodus, Aeſopus, Solon, Epimenides, Simonides und andre; oder auf Veranlaſſung des Staates, bey feyerlichen Gelegenheiten verfertigten, wie Aeſchylus, Sophokles, Euripides, Pindar und andre. Dieſe haben die künſtliche Poeſie auf den höchſten Gipfel der Vollkommenheit gebracht. Jene witzigen Köpfe aber, Anakreon, Sappho, Alcäus und viel andre, haben, zuerſt die Dichtkunſt blos zum Vergnügen, zur Beluſtigung der Einbildungskraft und des Witzes angewendet. Seit der Zeit muß man ſich die

Dichtkunſt, ſo wie die Venus unter zwey Perſonen, einer himmliſchen und einer irdiſchen, vorſtellen; jene von erhabener, dieſe von buhleriſcher Schönheit.

So lange Griechenland ſeine Freyheit genoß, und die vorzüglichſten Genies ihren Gedanken und Empfindungen freyen Lauf laſſen konnten, erhielt ſich die Dichtkunſt auf der Höhe, auf welcher ſie allen Künſten vorzuziehen iſt. Als aber mit der Freyheit auch die großen Empfindungen der bürgerlichen Tugend unterdrükt worden, mußte nothwendig auch die Dichtkunſt ihre beſte Kraft verlieren. Es war nun nicht mehr darum zu thun, die Menſchen geſittet und tugendhaft zu machen. Durch die Ueppigkeit der Höfe unter den Nachfolgern Alexanders, ſchweifte man ſchon über die natürlichen Sitten hinaus, und Tugend wurde unnütze oder gar ſchädlich. Die Regenten, vornehmlich die Ptolemäer in Aegypten, beruften die witzigſten Köpfe an ihre Höfe, nicht mehr wie ehemals, als Barden, auch nicht als Philoſophen und Rathgeber, ſondern blos als Perſonen von angenehmen Talenten, die man zu guten Geſellſchaftern brauchen konnte. Dieſes zeugte ein neues Geſchlecht der Dichter, die nicht blos aus Temperament, wie Anakreon, noch aus edler Ruhmbegierde, wie Sophokles und ſeine Zeitverwandten, ſondern aus Mode, oder den Großen zu gefallen, oder durch die niedrigere Gattung des Ehrgeizes, die man Ruhmſucht nennt, gereizt, die Kräfte ihres Genies an den verſchiedenen Dichtungsarten verſuchten. Unter dieſe gehören Callimachus, Theokritus, Apollonius und viele andre, deren Schriften zum Theil noch vorhanden ſind. Dieſe waren alſo Schriftſteller von der Art, wie ſie noch itzt Mode ſind, und ſuchten als ſolche, nicht etwa ihren Zeitverwandten nützlich zu ſeyn, ſondern durch ihre Talente berühmt zu werden; und mit ihnen fieng das ſilberne Zeitalter der Dichtkunſt an.

Man muß geſtehen, daß ſie, ob ſie gleich nur aus Nachahmung Dichter waren, die Art der wahren Originaldichter ſehr gut nachgeahmt haben. Sie ſtehen deßwegen unmittelbar nach den beſten Orignaldichtern, und können als Muſter für die Neuern angeſehen werden. Aber nach ihnen kam die griechiſche Dichtkunſt allmählig in Verfall, und ſank immer tiefer, wiewol ſie noch bis in die Zeiten der römiſchen Kayſer beträchtliche Reſte ihrer ehemaligen Schönheiten behalten hat.

Es wäre für dieſes Werk zu weitläufig, die verſchiedenen Zeiten der Dichtkunſt andrer Völker aufzuſuchen. Ihr Urſprung und ihre verſchiedenen Schikſale ſind, da ſie von dem Genie der Menſchen abhangen, das im Grund immer daſſelbe bleibt, ohngefehr überall einerley. Nur die verſchiedenen Geſtalten der deutſchen Dichtkunſt dürfen hier nicht ganz übergangen werden.

Man weiß zuverläßig genug, daß die alten Deutſchen ihre Barden gehabt, obgleich itzt keine Spuhr von ihren Geſängen mehr übrig iſt. Die Geſänge Oßians, eines alten caledoniſchen Barden, von denen wir nicht ohne einiges Recht auf unſre Barden ſchließen können, laſſen uns vermuthen, daß es den deutſchen Bardengeſängen weder an dem Feuer, wodurch die Heldengedichte ſich der Herzen bemächtigen, noch auch bey andern Gelegenheiten an Größe und Schönheit ſittlicher Empfindungen gefehlt habe. Aber freylich war ihre Sprache weder ſo biegſam, noch ſo reich, noch ſo wolklingend, als die Sprache des Volkes, dem die Natur vor allen andern Völkern die Feinheit des Geſchmaks und Anmuthigkeit in den Empfindungen in ſo vollem

Maaße

Maaße verliehen hat. So weit das griechiſche Clima an Lieblichkeit das, ſo unter einem weit nördlichern Himmel liegt, übertrifft, ſo weit mag Homers Sprache und Einbildungskraft die übertroffen haben, die in den deutſchen Bardengeſängen vorgekommen. Man ſieht an den älteſten Ueberbleibſeln der deutſchen Sprache noch gar wenig von Wolklang und periodiſcher Einrichtung. So hatten auch die Religion und die Sitten der alten Deutſchen ſehr wenig von der Annehmlichkeit der Religion und der Sitten der glüklichen Völker, die ehemals unter dem griechiſchen Himmel wohnten.

Nach den Barden, die vermuthlich durch Einführung des Chriſtenthums abgekommen ſind, ſcheinen andre, vielleicht doch von den Häuptern der deutſchen Stämme dazu aufgemunterte Dichter gekommen zu ſeyn, die zwar nicht mehr die unter ihren Augen verrichtete Heldenthaten beſungen, aber doch das Andenken älterer Begebenheiten und perſönliche Verdienſte verſtorbener Männer ihren Zeitverwandten zur Nacheiferung in Geſängen vorgetragen haben. Der Anfang des bekannten alten Geſanges auf den heiligen Anno, welcher allem Anſchein nach eine Geburt des 13ten Jahrhunderts iſt, giebt uns zu erkennen, wovon die Dichter der kurz vorhergehenden Zeiten geſungen haben. *Wir hörten öfter* (ſagt der Dichter) *von alten Begebenheiten ſingen, wie ſchnelle Helden gefochten, wie ſie feſte Schlöſſer zerſtöhrt, wie ſie Friede und Bündniß gebrochen, wie viel reiche Könige umgekommen. Nun iſt es Zeit, daß wir an unſer eigen Ende denken.**)

Es läßt ſich vielleicht aus dieſer Stelle auch ſchließen, daß Gedichte von geiſtlichem Inhalt damals eben noch nicht gewöhnlich geweſen, da der Dichter ſeinen Inhalt dem, wie es ſcheinet, gewöhnlichen kriegeriſchen Inhalt der gemeinen Gedichte entgegen ſetzet. Wenn man von dem Werk, deſſen ſo eben erwähnt worden iſt, auf den damaligen Zuſtand der deutſchen Dichtkunſt ſchließen kann, ſo hat es dieſen alten Dichtern weniger an poetiſchem Genie und an lebhafter Einbildungskraft, als an einer mehr ausgearbeiteten Sprache gefehlt. Indeſſen ſieht man doch itzt, ſeit dem der unermüdete Eifer unſers um die deutſche Litteratur und den guten Geſchmak unſterblich verdienten *Bodmers*, die Maneßiſche Sammlung ans Licht gebracht und durch den Druk ausgebreitet hat, daß in dem zwölften und dreyzehnten Jahrhundert die blühendſte Zeit der deutſchen Dichtkunſt geweſen iſt. Die Kayſer aus dem ſchwäbiſchen Haus haben ohne Zweifel viel dazu beygetragen, daß feinere Sitten, Geſchmak und eine große Liebe zur Dichtkunſt unter dem deutſchen Adel ziemliſch herrſchend worden. Die aus dieſen Zeiten übrig gebliebenen Gedichte ſind in großer Anzahl. Nur die Maneßiſche Sammlung *) enthält Lieder von 140 Dichtern, darunter viele vom höchſten Rang ſind, als *Kayſer Heinrich, König Conrad, König Wenzel* von Böhmen, viele Marggrafen und Fürſten. Es fällt dabey in die Augen, daß damals die Dichtkunſt einen großen Theil des Vergnügens der Höfe ausgemacht habe.

*) Wir horten je dikke ſingen
Von alten dingen
Wi ſnelle helide vuhten
Wi ſie veſte burg:e brechen
Wi ſich lieb in vuainiſcefle Schieden,
Wi riche Künige al zegiengen.
Nu iſt ciht daz wir dencken
Wi wir ſelve ſülin enden.

*) Sammlung von Minneſingern aus dem Schwäbiſchen Zeitpuncte CXL Dichter enthaltend etc. Zürich bey Orell und Compagnie, 1758. 4 2 Theile.

Und zwar nicht eine Dichtkunſt, die als eine fremde Waare griechiſchen oder lateiniſchen Urſprungs, blos zum Vergnügen der Höfe herumgeboten worden, ſondern eine Dichtkunſt, die aus den Sitten, aus der Denkungsart und aus den herrſchenden Empfindungen der damaligen großen Welt entſprungen iſt, die alſo ganz natürlicher Weiſe einen eben ſo unmittelbaren Einfluß auf die Gemüther der Menſchen haben mußte, als die ehemaligen Geſänge der Barden, obgleich von einer ganz andern Art. Denn in dieſem ſchönen Zeitpunkt Deutſchlands herrſchten die höflichſten und galanteſten Sitten, die zärtlichſten Empfindungen ſowol der Liebe, als der Freundſchaft und Gefälligkeit, feine Maximen der Ehre, der Tapferkeit und eines edlen Betragens gegen Lehnsherren, gegen Fremde, gegen das ſchöne Geſchlecht, gegen Männer von Talenten, gegen Freunde und Feinde. Nach dieſem Ton war der Geiſt der damaligen Dichter geſtimmt, welche Gedanken und Empfindungen, die der Umgang mit der größern Welt ihnen zuerſt gegeben, durch ihr Genie verſchönert, in angenehmen Geſängen wieder mittheilten. Es ſcheinet, daß damals, wenigſtens in Oberdeutſchland, kein Hof geweſen, an dem nicht Dichter gelebt haben. Bodmer ſagt ſehr angenehm von dieſem ſchönen Zeitpunkt der Dichtkunſt:

> Hier iſt ein poetiſches Land, das die Gabe vom Himmel empfangen
> Dichter in ſeinem Schooß zu erziehen.
> Kein anmuthig Gefield liegt zwiſchen dem Rhein und der Limmat,
> Da nicht ein Dichter die Minn' und den May ſang.

Und von der Muſe Helikons ſagt er in Beziehung auf dieſe Zeit:

> Ihr dient ein fürſtliches Volk von Graven, Werthen und Frien,
> Der Ausbund des allemanniſchen Bluts.
> Sie ſangen einſt um das Gefield des Rheins, der Donau, der Elbe,
> An Schwabens, an Oeſtreichs und Thüringens Hof.

Damals war die Dichtkunſt, nicht wie itzt, ein Zeitvertreib weniger empfindſamer Menſchen, deren Genie durch die Schönheit der griechiſchen und römiſchen Dichter, die ſie zufälliger Weiſe durch die Schulgelehrſamkeit kennen gelernt, zur Nachahmung gereizt worden; ſie war, wie ſie ihrer Natur nach ſeyn muß, ein aus den Sitten der Zeit entſtandenes und auf dieſelben wieder zurükwürkendes Geſchäfft. Die erwähnte Sammlung der Minneſinger enthält zwar meiſtens Lieder von galantem Inhalt: aber dieſe Materie war nicht der einzige Stoff der damaligen Dichtkunſt. Wir haben auch daher noch Werke von verſchiedenen andern Dichtungsarten; Fabeln, moraliſche Gedichte und einige von epiſchem Inhalt und ritterlichen Thaten.*) Ueberhaupt ſcheinet es, daß die Dichtkunſt dieſes Zeitpunkts ganz in dem Geſchmak der provenzaliſchen Dichter geweſen, deren Werke noch häufig in den franzöſiſchen Büchersammlungen vorhanden, und von denen Johann von Noſtradam, ein Bruder des bekannten Propheten, viel Nachrichten herausgegeben hat. In den epiſchen Gedichten dieſer Zeit hat man Mühe ſich über das Abentheuerliche, das darin herrſcht, wegzuſetzen, auch herrſcht der Aberglaube in voller Stärke darin; aber weder die Charaktere der handelnden Perſonen, noch das Genie der Dichter können uns gleichgültig bleiben.

Mit dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts nahm die ſchwäbiſche Dichtkunſt ſtark ab, in der Mitte deſſelben war ſie ſchon ſehr ſchlecht, und der

*) Eines der beträchtlichſten iſt das, was Bodmer unter dem Titel: Chriemhilden Rache 1757. herausgegeben hat.

der gute Geſang gieng unter. Weder der Haufe der im funfzehnten und ſechzehnten Jahrhundert entſtandenen Meiſterſänger, noch die Verfaſſer der ungeheuren dramatiſchen Stüke des letztgedachten Jahrhunderts, verdienen in der Geſchichte der Dichtkunſt einen Platz. Aber die Kirchenverbeſſerung hatte angefangen auf einen Zweig der Dichtkunſt einen günſtigen Einfluß zu haben. Man hat aus dieſer Zeit geiſtliche Lieder, die völlig die Sprache und den Ton haben, der dieſer Gattung zukommt; nur ſind ſie unter der großen Menge ganz ſchlechter ſo einzeln, daß ſie keine Epoche in der Geſchichte der deutſchen Dichtkunſt machen können, die man von den Zeiten der ſchwäbiſchen Dichter an bis in das ſechszehnte Jahrhundert, obgleich eine unzählbare Menge Reimer in dieſe Zwiſchenzeit fallen, für erloſchen anſehen kann.

Die Sitten und der Geſchmak der Nation ſcheinen der Dichtkunſt entgegen geweſen zu ſeyn; man fand mehr Gefallen an theologiſchen Unterſuchungen, als an ſchönen Gegenſtänden der Einbildungskraft und der Empfindung. Die beyden Straßburger Johann Fiſchart und Sebaſtian Brand, die am Ende des funfzehnten und Anfange des ſechszehnten Jahrhunderts gelebt haben, beydes Männer von wahrem Genie, machten keinen Eindruk auf ihre Zeitverwandten, und ihr Beyſpiel beweiſt hinlänglich, daß die Sitten und der Geſchmak der damaligen Zeiten ſchlechterdings nichts gehabt, das der Dichtkunſt günſtig geweſen. Die große Welt hatte das Gefühl dafür verloren; ſie gerieth dem Pöbel in die Hände,*) und ward von ihm ſo gemißhandelt, wie ſie noch in den Schriften Hans Sachſens ausſiehet.

*) S. Sammlung critiſcher, poetiſcher und andrer geiſtvoller Schriften, 7 St. S. 54.

In der erſten Hälfte des ſiebenzehnten Jahrhunderts erſchien Martin Opitz, den die neuern Dichter Deutſchlands für den Vater der erneuerten Dichtkunſt halten. Er hatte nicht nur das Genie eines Poeten, ſondern auch hinlängliche Kenntniß der Alten um es auszubilden, und Geſchiklichkeit die Sprache dem ſtarken und richtigen Ausdruk der Gedanken zu unterwerfen, und doch wolklingend zu ſeyn.

Nach einer ſo langen Barbarey, in welche die deutſche Dichtkunſt verſunken geweſen, hätte dieſer große Dichter nicht nur durch ſein Beyſpiel andre Köpfe zur ächten Poeſie wieder ermuntern, ſondern der Nation ſelbſt einen Geſchmak daran geben können. Aber weder das eine noch das andre erfolgte. Faſt noch ein ganzes Jahrhundert hindurch, nachdem Opitz ſo ſchöne Proben von ſtarken Gedanken, von einer natürlich fließenden und dabey ſehr nachdrüklichen Sprache gegeben, ſah Deutſchland eine Menge ſchlechter Dichter, die weder durch ihre Materie noch durch ihre Schreibart die geringſte Aufmerkſamkeit verdienten. Und obgleich in dieſer Zeit hier und da einzelne Spuhren des ächten poetiſchen Geiſtes, wie z. B. in den kleinen Arbeiten eines Logau und eines Wernike erſchienen, ſo bedekte doch auf der einen Seite ein falſcher und abentheuerlicher, auf der andern ein pöbelhafter Geſchmak die ganze deutſche Litteratur.

Erſt gegen die Mitte des itzigen Jahrhunderts drang das Genie einiger wahrhaftig ſchönen und ſtarken Geiſter durch die Dike der Finſterniß hindurch, und zeigte Deutſchland in vortrefflichen Proben, ſowol das helle Licht der Critik, als den wahren Geiſt der Dichtkunſt. Bodmer, Haller, Hagedorn ſind die erſten geweſen, die den Schimpf der Barbarey, in Abſicht auf die Dichtkunſt, von Deutſch-

Deutſchland weggenommen. Nun haben wir ſeit dreyßig Jahren manchen ſchönen Geiſt, manchen angenehmen, auch manchen ſtarkdenkenden Dichter unter uns geſehen; wir haben von einheimiſchen Dichtern Proben, daß der Geiſt, der den Homer, Pindar und Horaz belebt hat, unter dem deutſchen Himmel nicht fremd ſey. Alles ſcheinet uns gegenwärtig ein gutes Jahrhundert für die deutſche Dichtkunſt zu verſprechen. Aber der Geiſt und die Denkungsart desjenigen Theils der Nation, der durch ſeinen Beyfall den Dichtern Ruhm bringen, der den wichtigen Einfluß der Dichtkunſt auf die Gemüther an ſich empfinden und weiter ausbreiten ſollte — wird dieſer Theil der Nation, ohne welchen die Dichtkunſt blos eine Beſchäfftigung weniger Liebhaber bleibet, wird er die anſcheinende Hoffnungen in Erfüllung bringen? Wird ein feineres Gefühl des Schönen und Guten bey dem anſehnlichſten Theile der Nation ſo allgemein werden, wie das Gefühl von Galanterie und Artigkeit, ritterlicher Ehre und Tapferkeit in den Zeiten der ſchwäbiſcher Dichter geweſen iſt? Werden unſre Dichter dieſem Theil der Nation wichtige Männer ſeyn? Werden wir Dichter ſehen, die es nicht deßwegen ſind, weil ihr noch junger Geiſt von den Schönheiten der Alten zur Nachahmung gereizt worden, ſondern von dem Geiſte getrieben, der einen Homer, einen Sophokles, einen Euripides zu Dichtern gemacht, und der dem Horaz ſeine ſtarken Oden an das römiſche Volk eingegeben hat? *) Dieſe Fragen muß die Zukunft beantworten.

* *

Zur Kenntniß des Geiſtes, der Eigenheiten, und der Geſchichte der Dichtkunſt, bey den verſchiedenen Völkern, können, unter mehrern Schriften, dienen: Ueber den Urſprung, die Geſchichte und die Wirkungen der Dichtkunſt überhaupt: Eſſai ſur l'origine des connoiſſances humaines . . . Amſt. 1746. 12. 2 B. von Condillac. — Abhandlung über den Urſprung der Sprache . . . von H. Herder, Berl. 1772. 8. — Traité de l'origine de la poeſie, par Mr. de la Fevrerie, in dem Extraord. du Merc. galant. 28 B. October 1684. S. 57 ⸗ 123. — Anmerkungen vom Urſprunge der Poeſie, in den auserleſenen Anmerk. über wichtige Materien und Schriften, Leipz. 1710. 8. im 5ten Th. (von Gottl. Stolle) — Diſcours ſur l'origine de la poeſie . . . par le Sr. Frain du Tremblay, Par. 1713. 8. — Projet et plan d'une hiſtoire générale de la poeſie, chez les peuples qui l'ont cultivée avec le plus de ſuccès, von Jean Racine, in dem 11ten B. der hiſtoire de l'Acad. des Inſcript. — Vom Urſprunge und Fortgange der Poeſie, eine Abhandlung des Ceſaretti, vor ſeiner ital. Ueberſetzung zweyer Trauerſpiele des Voltaire (deutſch, im 2ten B. der Neuen Biblioth. der ſch. Wiſſenſch.) — Diſcorſo ſopra le Vicende della Letteratura, von dem Abt Denina, Turin 1680. 8. verm. Berlin 1784. 8. der erſte B. — A Diſſertation on the riſe, union, and power, the progreſſions, ſeparations and corruptions of poetry and muſic . . . by Dr. Brown, Lond. 1763. 4. ſome obſervations on Dr. Brown's diſſertat. Lond. 1763. 4. Remarks on ſome obſervations, on Dr. Brown's diſſertation, Lond. 1764. 8. das erſte Werk etwas verändert, unter dem Titel: The hiſtory of the riſe and progreſs of poetry through its ſeveral ſpecies, Lond. 1764. 8. franzöſiſch, Par. 1768. 8. deutſch, nach der erſten Ausgabe, mit Auszügen aus den beyden, oben angeführten Schriften, und mit eigenen Anmerkungen, von Joh. Joach. Eſchenburg, Leipz. 1769. 8. ital. durch Piet. Crocchi, Flor. 1771. 8. — Ueber die Hauptepochen in der Geſchichte der Dichtkunſt, drey Abhandlungen in dem 1 und 2ten B. des Gothaiſchen Magazines der

*) Lib. III. od. 5. u. 6. Epod. 7. u. 16.

der Künſte und Wiſſenſch. 1776-1778. — Ueber die Wirkung der Poeſie auf Sitten, eine Preisſchrift von Hrn. Herder. — in der Abhandlung der bayeriſchen Academie, Th. 1. München 1781. 8. — Eine allgemeine Geſchichte, mehr noch als Theorie, der Dichtkunſt hat das Werk: Della ſtoria e della ragione d'ogni poeſia di Franc. Sav. Quadrio, Bol. und Milano 1739-1746. 4. 5 B. ſeyn ſollen; aber es iſt nur in Anſehung der Dichtkunſt bey den Italienern brauchbar. — Was Juvenel de Carlencas in ſ. Eſſais ſur l'hiſt. des belles lettres, des ſciences et des arts, Lyon 1744. 12. 4 B. S. 55 des 1 Th. der deutſchen Ueberſ. ſagt, iſt ſehr ſchlecht.

Ueber die Dichtkunſt der Ebräer: Conſiderazioni di Biagio Garofola intorno alla poeſia degli Ebrei e dei Greci, Rom. 1707. 4. — Diſſertat. ſur l'art poetique et ſur les vers des anc. Hebreux, von Fourmont, im 6ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. — Hiſtoire abregée de la poeſie chez les Hebreux, von Jean Racine, im 11ten B. der hiſt. de l'Acad. des Inſcript. — Diſcours ſur la poeſie des Hebreux, von Cl. Fleury, in der Fortſetzung der Mem. de Litterature et d'Hiſtoire, im 11ten B. Th. 1. S. 39-78. — Diſſertat. ſur la poeſie des anciens Hebreux, von Aug. Calmet in dem 1ten B. ſ. Comment. litteral ſur la Bible, Par. 1724. f. S. 373-378. — Diſcours ſur la poeſie en général, et ſur celle des Hebreux en particulier, von Cl. Fleury, in dem 4ten B. des eben angeführten Werkes, S. 41 u. f. — Eſſai de critique, où l'on tâche de montrer en quoi conſiſte la poeſie des Hebreux, (von J. le Clerc) in dem 9ten B. der Biblioth. univerſelle, S. 219-291. und lat. bey ſ. Comment. über die Propheten, Amſt. 1731. f. S. 621. — Prolegomena in Pſalmos . . . Auct. Franc. Hare, Lond. 1739. 4. Syſtema Pſalmorum metricum, a Franc. Hare nuper adornatum, Diſſert. . . . Auct. Chriſtiano Weiſio, Gött. 1740. 4. — De ſacra poeſi Hebraeorum, Praelectiones . . . a Rob. Lowth . . . Oxon. 1753. 4. mit einigen Zuſ. von dem Ritter Michaelis, Gött. 1758 und 1770 8. 2 B. — Poeſis vetus hebraica reſtituta . . . Auct. Sam. Barkes, Lond. 1761. 4. — Vom Geiſt der Ebräiſchen Poeſie . . . von J. G. Herder, Deſſau 1782 u. f. 8. bis jetzt 2 B. — Auſſerdem, von eben dieſem Verf. in der 2ten Samml. von Fragm. über die neuere, deutſche Litteratur, Riga 1767. 8. S. 207 u. f. eine Vergleichung der deutſchen orientaliſchen Dichtkunſt mit ihren Originalen — und in den Briefen das Studium der Theologie betreffend, Weimar 1778-1781. 8. 4 Th. einzele, vortrefliche Bemerkungen. — —

Ueber die Dichtkunſt der Griechen: Auſſer dem, was die verſchiedenen Ueberſetzer und Erklärer der Dichtkunſt des Ariſtoteles beygebracht haben, — und dem, was z. B. bey den Art. Homer, Drama, u. d. angeführt werden wird: Lelii Biſciolae Diſquiſitio brevis de Rhapſodis, eorumque varia appellatione, in ſ. Horis ſubſec. Colon. Agr. 1618. fol. T. 2. Lib. 15. Cap. 20. — Recherches ſur les combats et ſur les prix propoſés aux poetes . . . parmi les Grecs et les Rom. von Fr. du Belloy, Sieur du Resnel, in dem 19ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. — Sig. Frid. Dreſigii Comment. critica de Rhapſodis, quorum vera origo, antiquitas ac ratio ex Auctoribus graec. traditur, Lipſ. 1734. 4. — Praelectiones de poeſi Graecor. ſcripſ. Th. Warton, Oxon. 1769. 4. — In dem Verſuch einer pragmatiſchen Litterarhiſtorie von Rambach, Halle 1770. 8. S. 99. iſt eine Probe der Geſchichte der Dichtkunſt, vornehmlich unter den Griechen. — In der 2ten Samml. der Fragmente über die die neuere deutſche Litteratur S. 258 u. f. einzele vortrefliche Bemerkungen. — —

Ueber die Dichtkunſt der Römer: Etwas darüber findet ſich in den Conſiderations ſur l'origine et les progrès des belles lettres ches les Romains et les cauſes de leur decadence, par le

le Moine d'Orgival, Par. 1749. 12. deutſch, Breſl. 1755. 8. — —

Ueber die lateiniſche Dichtkunſt in den mittlern Jahrhunderten: Polyc. Leiſeri Diſſertatio de ficta medii aevi barbarie, inprimis circa poeſin latinam, Helmſt. 1719. 4. — Penſées ſur la decadence de la poeſie latine, par le P. Brumoy, in den Mem. de Trev. May 1722. S. 905-917. und in dem Journal des Scavans, Mars 1723. S. 287. — —

Ueber die Dichtkunſt der Italiener: Iſtoria della volgar poeſia, ſcritta da Giov. Mar. Creſcimbeni, Rom. 1698. 4. Commentari intorno alla ſtoria della volgar poeſia, Rom. 1702-1711. 4. 5 B. Neue Ausgabe, in welcher die Commentarien in den Text aufgenommen worden ſind, Ven. 1731. 4. 6 B. (wovon jedoch der letzte nichts zur Geſchichte gehöriges eigentlich enthält) — Diſcours ſur l'hiſtoire et le genie des meilleurs poetes italiens (urſprünglich von dem Marcheſe Scip. Maffei, aber mir, im Originale nicht bekannt; hier mit vielen Zuſ. und Erörterungen überſ. in der Biblioth. italique, Geneve 1728 u. f.) im 1ten B. S. 223-278 und im 2ten B. S. 176-324. — Della novella poeſia, cioè del vero genere e particolari bellezze della poeſia italiana, Ver. 1732. 4. (von Giuſ. Ceſ. Becelli) — Lettera intorno all' Invenzioni poetiche uſcite dal Regno di Napoli, im 5ten B. der raccolta d'opuſc. ſcient. et filol. Ven. 1732. 12. S. 229-264. — Diſſertat. de Rhythmica vet. poeſi et origine Ital. poeſeos, von Lud. Ant. Muratori, im 3ten B. ſ. Antiq. Ital. medii aevi, Mediol. 1740. f. S. 660-712. — Lettere di Virgilio a' legiſlatori della nuova Arcadia (von Sav. Bettinelli, u. a. m.) Ven. 1758. 8. und im 7ten B. der Sammlung ſeiner Werke, Ven. 1783. 8. Lettere ingleſe, Ven. 1766. 8. von ebendemſelben, und auch im 7ten B. ſ. W. Del riſorgimento d'Italia negli ſtudi, nelle Arte . . . Baſſeno 1776. 8. 2 B. von ebend. und auch in der Samml. ſeiner W. Diſcorſo ſopra la poeſia italiana, im dem 5ten B. ſ. geſammelten Werke. — Saggio ſopra la letteratura italiana . . . di Carlo Denina, Tor. 1762. 12. — Verſuch über den Character und die Werke der beſten italieniſchen Dichter, Braunſchweig 1763-1764. 8. 2 B. und Ausgabe 1774. 8. 2 B. von Joh. Nic. Meinhard, und ein Supplement dazu, durch Hrn. Jagemann 1774. 8. — Account of the manners and cuſtoms of Italy . . . by J. Baretti, Lond. 1767. 8. 2 B. (Eben dieſes Verf. Journal, die Fruſta letteraria . . . Rover. 1763. 8. enthält eine Menge feiner Bemerkungen über Sprache und Dichtkunſt der Italiener) — Rifleſſioni ed eſempii ſopra l'eloquenza italiana . . . dell' Abate Mart. Ghigi, Ven. 1767. 8. 2 B. ebend. verm. 1772. 8. 3 B. — Conſiglio ad un giovane poeta, del S. Sherlok, Neap. 1778. 8. — Italieniſche Anthologie von Fr. Schmitt, Liegn. 1778-1781. 4 Th. — Die vorzüglichſten italieniſchen Dichter im ſiebzehnten Jahrhundert, (von Hrn. Werthes) Bern 1780. 8. — — Das Werk des Fontanini, Bibliotheca dell' Eloquenza italiana, das zuerſt 1706. 8. erſchien, und endlich Venedig 1753. 4. 2 B. mit den Anmerkungen des Apoſtolo Zeno gedruckt worden iſt, enthält nicht Verzeichniſſe von Schriftſtellern, ſondern von Schriften, worunter die Werke der Dichtkunſt, und über Dichtkunſt die 3te Claſſe (I. S. 226 u. f.) und die dramatiſchen die 4te Claſſe (I. S. 360 u. f.) einnehmen. — — Auch gehört mehr zur Geſchichte, als zur Theorie der Dichtkunſt, das ſchon angeführte Werk des Franc. Xav. Quadrio, Della ſtoria e della ragione d'ogni poeſia, Bol. und Mil. 1739-1746. 4. 5 B. — —

Ueber die Dichtkunſt der Spanier: Origenes de la poeſia Caſtellana . . . por D. L. J. Velaſquez, Malaga 1754. 4. deutſch mit vielen Anmerkungen und Zuſätzen durch Hrn. Dietz, Gött. 1769. 8. — Einige Nachrichten, den Zuſtand der ſpaniſchen Poeſie betreffend (von Schiebeler) in dem 1ten B. der N. Bibl. der ſchönen

Wiſſenſch. — Memorias para la hiſtoria de la poeſia y poetas Eſpañoles. por D. Sarmiento, Mad. 1775. 4. (das Werk iſt, ſo viel ich weiß, auch im 1ten B. ſ. nachgelaſſenen Werke, italieniſch, abgedruckt) — —

Ueber die Dichtkunſt der Portugieſen: Des Diego Barboſa Machedo, portugieſiſch geſchriebene Biblioth. Luſitana Hiſtor. crit. et chronol. Lisb. 1741-52. f. 3 B. — Memoires hiſtor. polit. et litter. concernant le Portugal, avec la Biblioth. Luſitane par le Chev. d'Oliveyra, Amſt. 1741-1743. 8. 2 B. — die Origenes de la poeſia Caſtellana (ſ. ſpan. Dichkunſt) — die Einleitung zu der portugieſiſchen Grammatik (von dem Hrn. v. Junk) Frankf. 1778. 8. — Nachrichten von den portugieſiſchen Theaterdichtern und dem portug. Theater, in den Theaterkalendern von 1778 und 1779. — Abhandl. über die portugieſiſchen Dichter, im 2ten Stück der Olla Potrida, vom J. 1779. S. 246. — das Bertuchſche Magazin der ſpan. und portugieſ. Litteratur. — —

Ueber die Dichtkunſt der Franzoſen: Recueil de l'origine de la langue et poeſie Françoiſes, Ryme et Romans, von Cl. Fauchet, Par. 1581. 4. in ſ. zu Paris 1610. 4. gedruckten Werken S. 533 u. f. — — De l'origine de la poeſie franc. das 7te Buch in des Et. Pasquier Recherches de la France, Par. 1607. 4. ebend. 1665. f. — Traité de la poeſie franc. in der Connoiſſance des bons livres (von Ch. Sorel) Amſt. 1672. 12. S. 203-258. — Hiſtoire et reigles de la poeſie franc. par Joſ. Mervelin, Par. 1706. 12. — Remarques critiques ſur l'hiſt. de la poeſie franc. Par. 1706. 12. (von St. Quentin.) — Lettre ſur l'origine de la poeſie franc. von P. Dan. Huet, in den Mem. de Trevoux, März 1711. S. 471-479 und in den Diſſertat. recueillies par Tilladet, à la Haye 1714. 12. im 2ten B. S. 84. — Diſcours ſur quelques anc. poetes et ſur quelques Romans Gaulois peu connus, von Ant. Galland in dem 4ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. S. 424-446. — Hiſtoire de la poeſie françoiſe . . . par l'Abbé Maſſieu, Par. 1739. 8. (geht nur bis auf Franz den erſten.) — Les Muſes en France, ou hiſt. chronol. de l'origine, du progrès et l'etabliſſement des belles lettres . . . dans la France, par J. M. le Febre, Par. 1750. 12. — Diſc. ſur l'origine et les progrès de la poeſie franc. vor dem 1ten B. der Annales poet. Par. 1776. 12. — In verſchiedenen die Theorie der verſchiedenen Dichtungsarten betreffenden, und auch bey ihren Artikeln angeführten Schriften der Franzoſen, als in der Grand et vrai art de pleine Rhetorique des Fabry, Par. 1521 und 1544. 8. in dem Jardin de plaiſance . . . Par. 1547. 4. in der Art poetique des Mesnardiere, P. 1640. 4. — in den Traités des Colletet über das Epigram, Sonnet und Schäferged. Par. 1658. 12. — in der Diſſertation des Cl. Geneſt über das Schäfergedicht, Par. 1707. 12. — und den reflex. crit. ſur l'Elegie des Ben. Michault, Dijon 1734. 8. u. a. m. finden ſich, über die erſten Zeiten und Zuſtände der franzöſiſchen Dichtkunſt, manche merkwürdige Nachrichten. — und Juv. de Calencas handelt von der franzöſiſchen Dichtkunſt ihrem Urſprunge, und einigen franzöſiſchen Dichtungsarten beſonders in ſ. Eſſais ſur l'hiſt. des belles lettres etc. S. 1 und f. des 2ten Th. der d. Ueberſ. — Auch enthalten dazu Beyträge die Vorreden zu den Fabliaux et Contes du XII, XIII, XIV et XV Siecles, Par. 1756 und 1768. 12. 3 B. — u. zu den Fabliaux et Contes du XII et du XIII Siecl. . . . Par. 1779. 8. 8 B. Ferner die Hiſtoire litteraire de la France . . . par des Religieux Benedictins, Par. 1733-1756. 4. 10 B. — Hiſtoire litteraire du Regne de Louis XIV. par Mr. (Claude Franc.) Lambert, Par. 1751. 4. 3 B. deutſch, durch Hrn. Funk, Coppenh. 1753. 8. 3 B. — Les deux ages du goût et de genie François, par Mr. Dixmerie, Par. 1769. 8. — Memoires pour ſervir à l'hiſtoire de la Litterature, von Paliſſot, Par. 1769 und 1775. 12. — Les trois

trois ſiècles de notre Litterature, ou tableau de l'eſprit de nos ecrivains depuis François I. jusqu'à 1772. par Mr. Sabatier, Par. 1773. 12. 3 B. — —

Ueber die Dichtkunſt der **Engländer und Schottländer:** A Specimen of the Critical hiſtory of the Celtic religion and Learning, containing an account of the Druids ... and of the Bards, von Joh. Toland, im 1ten B. der Collection of ſeveral pieces ... Lond. 1726. 8. S. 3 u. f. — Critical Eſſay on the anc. Inhabitans of the Northen Parts of Britain or Scotland, by Mr. Innes, Lond. 1729. 8. 2 B. (in dem 2ten S. 468-478 finden ſich Nachrichten über die Barden) — Some ſpecimens of the poetry of the anc. Welſh Bards ... in order to give ſome idea of the taſte and ſentiments of our anceſtors, by Evan Evans, Lond. 1764. 4. nebſt einer lat. Ueberſ. ebendeſſelben, de Bardis. — die XIV der Critical Diſſertat. on the anc. Caledonians, by J. Macpherſon, Lond. 1768. 4. S. 199 handelt von den Barden; deutſch, Leipzig 1770. 8. — Auch finden ſich noch Nachrichten von ihnen in Giraldi Cambrenſis Deſcriptio Cambriae, Lond. 1585. 12. in Powel's hiſtory of Wales, Lond. 1697. 4. u. a. m. — Translated ſpecimens of Welſh Poetry, by J. Walters, Lond. 1782. 8. — Muſical and poetical relicks of the Welſh Bardes ... by Edw. Jones, Lond. 1784. f. (S. übrigens, in Anſehung der Ueberbleibſel ſchottiſcher Dichterey, den Artikel Oſſian.) — — Von den engliſchen Minſtrels: Eſſay on the anc. Engliſh Minſtrels, vor dem 1ten B. der Reliquies of anc. Engliſh Poetry, Lond. 1765. 8. 3 B. deutſch, in den Ball. und Lied. Bol. 1777. 8. — Diſſertation ſur la poeſie angloiſe, in dem 9ten B. des Journ. litteraire, à la Haye 1713 u. f. 8. S. 157-216. — in der Idée de la poeſie angloiſe des Abt Yart, Amſt. 1749. 12. 8 B. finden ſich, bey den Ueberſetzungen, Raiſonnements über die Dichter. — The hiſtory of the Engliſh Poetry, from the cloſe of the eleventh to the commencement of the Eighteenth Century ... by Th. Warton, L. 1775. 4. bis jetzt 3 B. — Betrachtungen über die engliſchen Dichter, Berl. 1780. 8. — —

Ueber die Dichtkunſt der **Deutſchen:** Da wir noch kein Werk aufzuweiſen haben, welches dem Werke eines Crescimbeni, zu geſchweigen eines Warton, beykäme: ſo will ich die mir bekannten, mehr oder weniger brauchbaren, Materialien um deſto ſorgfältiger hier anzeigen. — „Von der alten vaterländiſchen Dichtkunſt," die Vorrede zu den Liedern des Barden Sined, Wien 1772. 8. — Ueber die **Minneſänger:** Ein Verzeichniß derſelben, und ihrer Werke, in Hrn. Adelungs Magazin der deutſchen Sprache, 2ter B. 3tes St. S. 1 u. f. — Anmerkungen von den vortreflichen Umſtänden für die Poeſie unter den Kaiſern aus dem ſchwäbiſchen Hauſe, in der **Samml. krit. und geiſtvoller Schriften,** Zürich 1741-1744. 8. 12 St. in N. 7. S. 25. — Von den Vortheilen der ſchwäbiſchen Sprache der Minneſänger, in den **kritiſchen Briefen,** Zürich 1746. 8. S. 198. — Moraliſche und phyſikaliſche Urſachen des ſchnellen Wachsthums der Poeſie im 13ten Jahrh. N. X. XI. XII. S. 58 u. f. Von der Aehnlichkeit zwiſchen den ſchwäbiſchen und den provenzaliſchen Poeten, N. XIII und XIV. S. 78 u. f. Von der Artigkeit in den Manieren der Mädchen, die von den ſchwäbiſchen alten Poeten beſungen worden, N. XLV. S. 342. Von einer fanatiſchen Liebesprobe der Minneſinger N. LIII. S. 379. in den **Neuen kritiſchen Briefen,** Zürich 1749 und 1763. 8. — Joh. Chriſtoph Gottſcheds Abhandlung von dem Flore der deutſchen Poeſie, unter Kaiſer Friedrich dem 1ten in ſeinen Reden, Leipz. 1749. 8. — Kühnheit der altſchwäbiſchen Dichter, die Sprache und Poeſie zu bereichern, und von der Epopee des altſchwäbiſchen Zeitpunktes, in den litterariſchen Denkmalen, Zürich 1779. 8. — Ueber **einzele Dichter dieſes Zeitpunktes** als die **Eneidt von Veldeck:** De antiquiſſima Aeneidos verſione, ein

ein Program von Gottſched, Leipz. 1745. 8. deutſch im 2ten B. der halliſchen Bemühungen. — Das **Heldenbuch**: Sechs lateiniſche Abhandlungen von Chr. Gottfr. Grabener, Dresden 1726 u. f. 4. Gottſcheds Program: De temporibus Teutonicorum Vatum mythicis, Lipſ. 1752. 4. Eine deutſche Abhandlung von Chriſtian Gottfr. Grabener, in Sig. Jac. Baumgartens Nachrichten von merkwürdigen Büchern, vom Jahr 1753. Eine Abhandlung von Fried. Gotth. Freytag im 2ten B. der Act. Acad. Mogunt. ſcientiar. util. — Der **Krieg zu Wartburg**: Drey lat. Abhandl. von Chriſt. Gottfr. Grabener, Dresden 1743 4. Nachrichten von den Minneſängern an Landgr. Hermanns Hofe, in L. Wilh. Schumachers verm. Nachrichten und Anmerk. zur Erläuterung ... der ſächſ. Geſch. Eiſen. 1766-1769. 4. 5 Th. — Der **Renner**: Commentat. de quibusdam Poetis medii aevi Teutonic. inprimis de Hugone Trienberga ... ejusque Satyra, vulgo *Renner* dicta ... Auct. Sam. Guil. Oettero, Erl. 1747. 4. — Ueber eben dieſen Hugo, **Wolfram von Eſchenbach und Alb. von Halberſtadt**, ein Program von Gottſched, de rarioribus Bibl. Paul. codicibus, Lipſ. 1746. 4. — Anzeige von einem der älteſten Poeten (Wernhers Gedicht zu Ehren der Jungfrau Maria) von G. W. Oetter, Augsburg 1775. 4. — **Allgemeine Nachrichten über dieſen Zeitpunkt**: als in Tenzels monatlichen Unterredungen von den Jahren 1690, 1691 und 1692. — in G. W. Oetters Bibl. Nürnb. 1752-1753. 8. 8 Th. — in Baſ. Chriſtn. Bernh. Wiedeburgs ausführlichen Nachricht von einigen alten deutſchen poetiſchen Mſcrpten aus dem 13 und 14ten Jahrhundert in der Jenaiſchen Bibliothek, Jena 1754. 4. — in Gottſcheds neuem Büchersaal, B. 2. S. 78. B. 4. S. 408. B. 8. S. 365. — in dem 3ten B. S. 240 der patriotiſchen Phantaſieen — in dem 8ten B. der Unterhaltungen (Nachr. von einigen Handſchriften von Minneſingern, welche Gottſched beſeſſen) S. 314. 518. 524. — in Leſſings Beyträgen zur Geſchichte und Litteratur I. S. 1. V. S. 79. — in dem deutſchen Muſeum, von Hrn. Eſchenburg, Jahr 1776. B. 1. S. 131 389. 409. J. 1779. B. 1. S. 30. J. 1783. B. 2. S. 143. 233. J. 1784. B. 2. S. 512. und von Hrn. Anton, und verſchiedenen andern, in verſchiedenen andern Stücken dieſer Monatsſchrift, wovon aber manches, ſo wie ſchon von den vorhergehenden, zu dem folgenden Zeitpunkte gehört u. a. m. — Gedanken von den Minneſängern, in J. Jac. Rambachs ... vermiſchte Abhandlungen, Halle 1771. 8. — — Ueber die **Meiſterſänger**: Gründlicher Bericht des deutſchen Meiſtergeſanges ... von Adam Putſchmann, Görlitz 1572. 8. — Kurze Entwerfung des deutſchen Meiſtergeſanges ... durch eine geſammte Geſellſchaft der Meiſterſänger in Memmingen, Stuttgard 1660. — Joh. Chriſt. Wagenſeils Buch von der Meiſterſinger holdſeliger Kunſt, Anfang, Fortübung, Nutzbarkeit und Lehrſätzen, bey ſ. Comment. de civit. Norimbergenſi, Altorf. 1697. 4. S. 433. — De Friderici III. in rem litterariam, meritis, Auct. Ioa. Gottfr. Schmutzer — Diſſertat. de favore Maximiliani I. Imp. in poeſin, Auct. Ioa. Gottl. Bœhme, Lipſ. 1756. 4. — De inclyto libro poetico Theurdank, Diſſertat. Auct. Ioa. Dav. Köler, Alt. 1714. 4. — Ueber das Narrenſchif, eine Abhandlung in dem Alten und Neuen aus allen Theilen der Gelehrſamkeit. N. 15. — — Ueber die verſchiedenen **deutſchen Geſellſchaften**: Die **Fruchtbringende** (geſtiftet zu Weimar im J. 1617) Kurzer Bericht von der Fruchtbr. Geſellſchaft Vorhaben, Gemählde und Wörtern, Cöthen 1641. 4. — Der Fruchtbr. Geſellſchaft Nahmen, Vorhaben, Gemählde und Wörter ... in Kupfer geſtochen, und achtzeilige Reimgeſetze verfaſſet, I-IV Hundert, Frankf. a. Mayn 1646. 4. — Der deutſche Palmbaum, d. i. Lobſchrift von der Hochl. Fruchtbr. Geſellſch. Aufkommen, Satzungen, Vorhaben, Nahmen, Sprüchen, Gemählden, Schriften ... verf. durch den Unverdroſſenen Diener derſelben

(Carl

(Carl G. v. Hille) Nürnb. 1647. 12. m. K. — Neuſproſſender deutſcher Palmbaum, oder ausführlicher Bericht von der hochlöbl. Fruchtbr. Geſellſch. Aufkommen, Abſehen, Satzungen, Eigenſchaft und derſelben Fortpflanzung . . . Weimar 1668. 8. m. K. (von Ge. Neumark.) Gottfr. Behrends Zuſatz dazu, im XV St. der crit. Beytr. S. 368 = 378. — Eliae Geisleri Diſquiſ. hiſtor. de Societ. fructif. Lipſ. 1672. 4. — Nachricht von dem ſogenannten d. Palmenorden, oder Fruchtbr. Geſellſchaft, in dem neu beſtellten Agenten, 3te Funct. 4te Dep. S. 306 = 315. — **Die deutſchgeſinnte Genoſſenſchaft** (geſtiftet durch Phil. Zeſen im J. 1643) der hochdeutſche helikoniſche Roſenthal, d. i. der . . . deutſchgeſinnten Genoſſenſchaft erſter, oder Neunſtämmiger Roſenzunft Erzſchrein, darinnen derſelben Anfang, Fortgang, Ausgang, Bewandniß, Satzungen, Gebräuche u. ſ. w. zu finden, ausgefertigt durch den Faertigen (Phil. Zeſen) gedruckt im Erzſchreine der Amſtelinnen 1669. 8. m. K. — Des hochdeutſchen helikoniſchen Lilienthales, d. i. der deutſchg. Gen. zweyter, oder ſiebenfacher Lilienzunft Vorbericht durch den Faertigen, Amſt. 1679. 8. — Der ganzen hochprw. deutſchgeſinnten Genoſſenſchaft, vom Jahre 1643 = 1685 Zunftgenoſſen, Zunft = Tauf= und Geſchlechtnahmen, Wittenberg 1685. verm. ebend. 1705. 8. (von Joh. Peiskern.) Des hochdeutſchen helikon. Nägleinthales, oder der hochprw. deutſchg. Genoſſenſchaft dritter, oder Fünffacher Naeglichen Zunft Vorbericht, ausgef. durch den Faertigen, Hamb. 1687. 8. — **Gekrönte Blumenorden an der Pegnitz** (geſtiftet durch Harsdörfer und Joh. Klai im Jahr 1644 zu Nürnberg) Amarantes (Joh. Herdegen) hiſtor. Nachricht von des löbl. Hirten = und Blumenordens an der Pegnitz Anfang und Fortgang bis auf das erreichte hundertſte Jahr, Nürnb. 1744. 8. — **Die Schwanengeſellſchaft** (geſtiftet von Joh. Riſt um Jahr 1660) Candorins (Conr. von Hoepelen) deutſcher Zimber = Schwan, darinnen des hochlöbl. Aedelen Schwan = Ordens, Zunaemen, Bewandnüß, Satſungen, Ordens Geſaetſe . . . entworfen, Lübeck 1667. 12. — **Der belorbeerte Taubenorden:** Unmaßgebig kurzer Entwurf des belorbeerten Taubenordens, 1692. 4. (von Ch. Fr. Paulini, in deſſen Zeitkürzender erbaul. Luſt, Th. 2. S. 601 = 613 dieſer Entwurf auch abgedruckt worden iſt.) — **Der Leopolden = Orden:** Joh. Caſp. Jungmichels Neuer Wachsthum der deutſchen Heldenſprache durch den hochpr. Leopolden = Orden . . . auch deſſen Regeln und Zeichen, 1695. 4. — ſ. auch die Beyträge zur krit. Hiſtorie der deutſchen Sprache, Poeſie, u. ſ. w. St. 5. S. 168 u. f. — **Die deutſche Geſellſchaft** zu Leipzig (errichtet von Burk. Menken im J. 1697) Schediasma de inſtituto Soc. Philo-Teut. poeticae, quae ſub praeſidio Ioh. Burk. Menckenii Lipſiae congregatur, Lipſ. 1722. 4. — Nachr. von der erneuerten deutſchen Geſellſch. in L. und ihrer jetzigen Verfaſſung . . . Leipz. 1727. 8. — Nachr. von der deutſchen Geſellſch. zu L. bis auf das Jahr 1731 fortgeſ. nebſt . . . einem Verzeichniſſe ihres jetzigen Büchervorrathes . . . Leipz. 1731. 8. — Der deutſchen Geſellſch. in L. ausführliche Erläuterung ihrer bisherigen Abſichten, Anſtalten, und der davon zu hoffenden Vortheile, vor den Red. und Ged. der d. G. Leipz. 1732. 8. von Joh. Fried. May. — **Die deutſche Geſellſchaft zu Jena:** Geſetze der Jenaiſchen deutſchen Geſellſch. Jena 1730. 8. — Kurze Nachr. von der d. Geſ. in Jena, und ihren Mitgliedern, im 3ten Th. von G. W. Goettens gel. Europa S. 387 u. f. — **Die deutſche Geſellſchaft in Göttingen:** Kurzgefaßte Hiſtorie der k. d. Geſ. in Göttingen in den Beytr. zur Hiſtorie der Gelahrheit, Hamb. 1748. 8. Th. 2. S. 254 u. f. — Rud. Wedekind Nachr. von dem gegenwärtigen Zuſtande der d. Geſ. zu Gött. in der Vorrede zu Gottl. Schmahlings Gedichten, 1748. 4. — Ebendeſſelben Schreiben an Chriſtoph Cuno, worin von dem gegenwärtigen Zuſtande der d. Geſ. zu Göttingen fernere Nachricht ertheilt wird, Göttingen 1749. 4. — — **Beyträge und Verſuche einer Geſchichte:** Carl Ortlob Diſſer-

Diſſertat. de variis Germ. Poeſeos aetatibus, Vit. 1654. 4. — Flor. Klepperbein Diſſertat. de Germ. Poeſ. hiſtoria, Vitt. 1681. 4. — Dan. G. Morhofs Unterricht von der deutſchen Sprache und Poeſie, deren Urſprung, Fortgang und Lehrſ. Kiel 1682. 8. (bey d. Ged.) Lüb. 1700. 8. Lüb. und Leipz. 1718. 8. — M. Erdm. Neumeiſteri Spec. diſſertat. hiſtor. crit. de poetis germ. hujus ſec. praec. additae ſunt et Poetae et Poetaſtri (Lipſ.) 1695. 4. Witt. 1708. 4. — Ioh. Lauterbachi de Carm. Vet. Germ. Diſſert. II. Ienae 1696 und 1698. 4. — Ioh. Geo. Heppe Diſſertat. de genere Alexandrino Germ. uſitato, Vit. 1704. 4. — G. Willh. de Reibnitz Vindiciae Poeſ. Sileſior. in den Miſcell. Lipſ. B. 5. S. 278 u. f. — Lud. Aug. Wurfelii Diſſertat. epiſtol. de vena Pomeranor. poetica, Gryphisw. 1738. 4. — Abhandl. von der Poeſie des 16ten Jahrh. nach ihrem ſchönſten Lichte in dem 8 St. der Samml. crit. poet. und geiſtr. Schriften, S. 3 u. f. — Von dem Zuſtande der deutſchen Poeſie bey der Ankunft Martin Opitzens, ebend. im 9ten St. S. 3 u. f. — In dem Choix de poeſies allemandes, welchen Hr. Huber für die Franzoſen herausgab, iſt ein allgemeiner Umriß der Geſch. der deutſchen Dichtkunſt, welchen Hr. Ebeling überſetzt verm. und berichtigt, in das hannöveriſche Magazin vom Jahre 1767 St. 6-8. und 1768. St. 6-8. 23. 24. 26-29. 34. 35 einrücken ließ. — In Hrn. Riedels Briefen über das Publikum, Jena 1768 8. handelt der 7te von der Geſchichte der d. Dichtkunſt. — Bey dem Leipz. Muſenalmanach vom J. 1777 findet ſich ein Anhang darüber. — In der Olla Potrida ſtehen von Chr. Heinr. Schmid Skizzen einer Geſchichte der deutſchen Dichtkunſt (vom Jahre 1780. N. 4. S. 86. vom Jahr 1781. N. 2. S. 82. vom Jahr 1782. N. 1. S. 86. N. 4. S. 96. vom J. 1783. N. 1. S. 121. N. 2. S. 75. vom J. 1784. N. 1. S. 37. N. 2. S. 70) — desgleichen ein Aufſ. darüber in dem 2ten Würtenb. Repert. der Litteratur, Frankf. und Leipzig 1782. 8. — J. T. Plants chronologiſcher, biographiſcher und critiſcher Entwurf einer Geſchichte der deutſchen Dichtkunſt bis auf das Jahr 1782. Stettin 1782. 8. 1 Th. (iſt höchſt mittelmäßig ausgefallen.) — Allgemeine Nachrichten und Materialien, finden ſich auch noch in den Beyträgen zur kritiſchen Hiſtorie der deutſchen Sprache, Poeſie und Beredſamkeit, Leipz. 1732-1744. 8. 32 St. — Der deutſchen Geſellſchaft in Leipzig Nachrichten und Anmerkungen, welche die Sprache, Beredſamkeit und Dichtkunſt der Deutſchen betreffen, Leipz. 1740-1744. 8. 4 St. — Der Greifswalder deutſchen Geſellſchaft kritiſche Verſuche zur Aufnahme der deutſchen Sprache, 1744. 8. 15 St. — Briefe über den gegenwärtigen Zuſtand der ſchönen Wiſſenſch. in Deutſchland (von H. Fried. Nicolai) Berl. 1755. 8. — Sam. Gotth. Langens Sammlung gelehrter und freundſchaftl. Briefe, Halle 1769-1770. 8. 2 Th. — Ueber den Werth einiger deutſchen Dichter, und über andre Gegenſtände, den Geſchmack und die ſchöne Litteratur betreffend, Lemgo 1771-1772. 8. 2 St. (von Hrn. Mauvillon, und Lud. Aug. Unzer) — Beyträge zur Geſch. der deutſchen Sprache und Nationallitteratur, Bern 1777. 8. 2 B. n. A. 1780 (von H. P. Meiſter) — Obſervations ſur la litterature allemande, 1780. 8. (von H. Heriſſant) — Charactere deutſcher Dichter und Proſaiſten, von K. Karl dem Großen bis auf das Jahr 1780. Berl. 1781. 8. 2 B. — Ueber Sprache, Wiſſenſchaftrn und Geſchmack der Deutſchen, Leipzig 1781. 8. (von Hrn. Wetzel; die beſte der, durch die Broſchüre des K. v. P. de la litterature allemande, B. 1780. 8. veranlaßten Schriften.) — —

Von den, bey der Geſchichte der Dichtkunſt brauchbaren Journalen, ſind, meines Bedünkens, die beſten: Von den **Italieniſchen:** Giornale de' Letterati d'Italia, von 1710-1740. 8. mit Innbegriff zweyer Supplementbände, 45 B. — Obſervatione letterarie, Ver. 1737-1740. 8. 6 B. — der Fruſta letteraria des Baretti, iſt bereits gedacht. — — Von **Franzöſiſchen;** Le Mercure galant

galant ſeit dem Jenner 1672 bis zum Julius 1687; und unter dem Titel, le nouveau Mercure, vom Jenner 1717 bis jeʒt. — Le Pour et le Contre, von dem Abt Preſvoſt, à la Haye 1733-1737. 12. 9 B. — Obſervations ſur les écrits modernes, von dem Abt des Fontaines, Par. 1735-1740. 8. 12 B. und Reflexions ſur les ouvrages de Litterature, von ebend. Par. 1738-1740. 12. 12 B. — Lettres ſur les Ouvrages de litterature, von P. Clement, Par. 1740. und Les cinq années litteraires (1748-1752.) von ebend. Par. 1753. 12. 4 Vol. Berl. 1756. 12. 2 B. — Biblioth. des ſciences et des beaux arts, à la Haye, ſeit 1754. Journ. Encyclopedique, à Bouillon, ſeit 1756. — — Von Engliſchen: The Monthly Review, ſeit 1752 bis jeʒt 72 B. 8. — The Critical Review, ſeit 1765 bis jeʒt 59 B. 8. — — Von Deutſchen: In den frühern Journalen von Chrſtn. Thomaſius (Luſtige und ernſthafte Monatsgeſpr. Halle 1688-1689. 8. 4 B.) — von Ernſt Tenʒel (Monatl. Unterredungen, Leipʒ. 1689-1698. 8. 10 B.) — von Gundling (Neue Bibl. oder Nachr. und Urth. von neuen Büchern, Frankfurt und Leipʒ. 1709-1717. 8. 11 B.) in den deutſchen Act. Erud. Leipʒ. 1712-1739. 8. 20 B. u. d. m. finden ſich hin und wieder brauchbare Nachrichten, ſo wie auch ſo gar noch in dem Neuen Bücherſaal, Leipʒig 1745-1750. 8. 10 B. — Allein Verdienſt um die Dichtkunſt der Deutſchen haben vorʒüglich die Bibliothek der ſch. Wiſſenſch. u. fr. K. Leipʒ. 1757-1765. 8. 13 B. — Neue Bibl. der ſch. Wiſſ. u. fr. K. Ebend. 1766. 8. bis jeʒt, 30 B. — Briefe die neueſte Litteratur betreffend, Berl. 1759-1763. 8. 24 Th. — vergl. mit den Fragmenten über die neuere deutſche Litteratur, Riga 1767. 8. 3 Samml. — Briefe über Merkw. der Litteratur, Schlesw. 1766-1767. 8. 3te Samml. und der Fortſeʒung 1s St. Hamb. 1770. 8. — Allgemeine deutſche Biblioth. Berl. 1764 u. f. bis jeʒt 60 B. ohne die verſch. Anhänge. — — Ch. Ad. Kloʒens deutſche Bibliothek der ſchönen Wiſſenſch. 24 St. und des Hrn. v. Schirach Magaʒin der deutſchen Critik gehören nur, des Nahmens wegen, hierher. — —

Ueber Geiſt, Eigenheiten und Geſchichte der Dichtkunſt bey Völkern, welche uns minder bekannt ſind, als der **Araber**: Eine Abhandlung über die Arabiſche Poeſie, in Ioh. Fabricii Spec. Arab. Roſtoch. 1638. 4. — Alb. Schultenſii Monumenta vetuſtiora Arabum, Lugd. Bat. 1740. 4. — Ein Entwurf Arabiſcher Dichterey (Verʒ. von Arabiſchen Dichtern) bey der, von Joh. Jac. Reiske, gelieferten Ueberſeʒung des Thograis, Friedrichsſtadt 1765. 4. — Von dem Geſchmak der Araber, von dem Hrn. Joh. Dav. Michaelis bey ſ. Arab. Chreſtomathie, Gött. 1771. 8. — Eſſay on the poetry of the Eaſtern Nations von Jones, bey ſ. Poems conſiſting chiefly of translations from the Aſiatik Language, Lond. 1772. 8. und Alt. 1772. 8. deutſch in dem 3ten St. der Olla Potrida v. J. 1780. — Poeſ. Aſiaticae Commentar. Lib. VI. Auct. Guil. Jones, Lond. 1774. 8. verm. mit einer Abhandlung über die ſyriſche Poeſie durch Hrn. Eichhorn, Leipʒ. 1777. 8. — Auch findet ſich in der Biblioth. Orientale des Herbelot, Neue Ausg. Maſt. 1776 u. f. f. 2 B. à la Haye 1777. 4. 4 B. ein Verʒeichniß Arabiſcher Dichter. — — Gedichte der Araber (welche ich lieber hier, als bey den Dichtungsarten, ʒu welchen man ſie ʒählen könnte, anʒeigen will) ſind in folgenden Ueberſeʒnngen und Herausgaben mir bekannt: der Gram. des Th. Erpenius (Lugd. B. 1613. f.) ſind von Jac. Golius, und Alb. Schultens Arabiſche Gedichte angehängt worden. — Aus einem Gedichte des Abi Mohammed el Kaſem hat Alb. Schultens im Jahre 1731 drey, und im Jahre 1736 wieder 3 Abtheilungen herausgegeben. — Durch J. Jac. Reiske: Abi Mohammed el Kaſem . . . Conſeſſus XXIV Rakda ſ. variegatus dictus . . . edid. et vertit, Lipſ. 1737. 4. Taraphae Moallakah . . . edid. vert. et illuſtr. Lugd. Bat. 1742. 4. Thograis ſogenanntes Lommiſches Gedicht aus dem Arabiſchen überſ. . . . Friedrichsſt. 1756. 4. (das vorher ſchon arabiſch, Lugd. B. 1629. 8. und

und mit der lat. Ueberſetzung des Jac. Golius von Matth. Ancherſen 1708 herausgegeben worden war, und ſich auch in Joh. Fr. Hirts Anthologia arab. Ien. 1773. 8. befindet.) Proben der arabiſchen Dichtkunſt in verliebten und traurigen Gedichten, aus dem Montanabbi, arabiſch und deutſch, Leipz. 1765. 4. — Durch Ger. Kuppers die Gedichte des Ali Ben Abi Thaleb, mit einer lat. Ueberſ. 1745. — Durch Gerh. Joh. Lette, ein Gedicht des Amralkais, das erſte in der Sammlung Moallakat, mit einer lat. Ueberſ. von Warner, Lugd. B. 1748. 4. — durch Everard Scheid, ein Lobgedicht von Ebn Doreidi, mit einer lat. Ueberſ. Lugd. B. 1768. 4. — Durch Joh. Chriſtoph Frd. Schulz, in den „Proben morgenländiſchen Poeſieen, Leipzig 1771. 8. ites St.“ — Durch Joh. Uri, ein Gedicht des Alnaſaphi, mit einer lat. Ueberſ. Lugd. Bat. 1770. 4. — durch Will. Jones: The Moallakat, or Seven Arabien Poems, which were ſuſpended on the Temple at Mecca, with an Transl. Lond. 1783. 4. (S. übrigens die Art. Erzählung und Fabel. — —

Der Perſer: Deſcription des ſciences es des Arts liberaux des Perſes im 3ten B. S. 129 ≠ 286 von J. Chardin's Voyage en Perſe, Ed. d'Amſt. 1738. 4. — Verzeichniß perſiſcher Dichter befinden ſich bey G. Fräſers Ueberſetzung von dem Leben des Schach Nadir, Lond. 1742. 8. — bey Willh. Jones perſiſcher Grammatik, Lond 1771. 4. — und bey eben deſſelben, aus dem Perſiſchen des Mirſa Mahomet Maſanderain überſetzten, und von Joh. Carl Dähnert deutſch, Greifsw. 1773. 4. herausgegebenen Leben des Schach Nadir. — Specimen Poeſeos Aſiaticae, Vien. 1771. 8. von dem B. Rewitzki; engliſch durch Joh. Richardſon, Lond. 1774. 4. deutſch von Joh. Friedel, nebſt dem Leben des Dichters Sadi, Wien 1783. 8. (die Sammlung beſteht aus 16 Oden des Haſitz nebſt einer Abhandl. von der perſiſchen Poeſie) — Anthologia Perſica, Vien. (1778) 4. — (S. übrigens den Art. Fabel.) — —

Der Chineſer: Etwas über die Poeſie derſelben, im 2ten B. der Hiſt. de l'Acad. des Inſcript. von Freret. — Ein Verzeichniß chineſiſcher Dichter, von Fourmont, ebend. — Deſcription . . . de la Chine, von dem P. Jean Bapt. du Halde, Par. 1735. f. 4 B. deutſch, Roſtock 1747 ≠ 1756. 4. 4 Th. (im 3 B.) — L'orphelin de la Maiſon de Thao, Tragedie Chinoiſe, Par. 1755. 12. — Hau Kiou Choaan: or, The pleaſing hiſtory, Lond. 1761. 12. 4 B. ein chineſiſcher Roman; deutſch, durch den Hrn. v. Murr, Leipzig 1760. 8. — Miſcellaneous Pieces relating to the Chineſe, Lond. 1762. 12. 2 B. (wo ſich auch chineſiſche Gedichte finden) — des Hrn. von Murr Journal zur Kunſtgeſch. und allgemeinen Litteratur, Nürnberg 1775 u. f. 13 Theile, enthält über die chineſiſche Litteratur allerhand Nachrichten. — —

Der Dänen (mit Innbegrif der Isländer): Olaus Wormius, de priſca Danorum Poeſi, in ſ. litteratura Runica, Hafn. 1636. 4. und 1651. fol. S. 163. — Nic. Wetterſtein Diſſertat. de Poeſi Skaldorum ſeptentr. Upſ. 1717. 8. — Fab. Tœrneri, Diſſertat. de Poeſi Skald. ſeptentr. Upſ. 1717. 8. — Ioh. Dav. Kœleri Proluſio de Scaldis, Altorf. 1724. f. ebend. 1735. 4. — Ueber die verſchiedenen Denkungsarten der alten Griechen und Römer — und der alten nordiſchen und deutſchen Dichter . . . insbeſondre in Rückſicht auf die Götterlehre, von Gottfr. Schütz, im 1ten B. ſeiner Schutzſchriften, Leipzig 1773. 8. S. 431. — — Die Edda, und zwar die vorgebliche von Saemund, als: 1) die Voluspa ex ed. Pet. Ioan. Reſenii, Hafniae 1665. 4. ex ed. Gud. Andreae, Hafn. 1673. deutſch im 2ten Th. S. 183 der Volkslieder, und in den Gedichten des Barden Sined, S. 5. Ausgabe von 1772. Auch findet ſich die letztern Hälfte in Bartholini Ant. Dan. und einige Stellen im 6ten B. der Biblioth. der Romane. — 2) Havamal, ex ed. P. I. Reſenii, Hafn. 1665. 4. — 4) Runa Capitule, von Reſenius mit der vorhergehenden; deutſch im 2ten Th. der Volkslieder, S. 201. — Auszüge aus allen dreyen unter dem Titel: Idé

Idée de l'anc. Edda von Mallet in ſ. Monumens de la Mythologie et de la Poeſie des anc. peuples du Nord. Copp. 1756. 4. (S. 245. des 2ten Th. der 2ten Ausgabe ſ. hiſt. de Dannemarc, Gen. 1763. 12.) — — Die Edda des Snorro: Ex Edit. Reſ. Hafn. 1665. 4. (Isländiſch, Däniſch und Lat.) — durch Mallet, unter dem oben angeführten Titel, franzöſiſch aber nur Auszugsweiſe, theils aus der Ausg. des Reſenius; theils nach der folgenden Handſchrift; deutſch durch Jac. Schimmelmann, Stettin 1777. 4. mit einem lächerlichen Commentar. — Nach einer **Upſaliſchen Handſchrift**: Hyperboreorum Atlantiorum, ſeu Sviogothorum et Nordmannorum Edda... opera et ſtudio Ioannis Göransſon, Upſal (1745) 4. (Isl. Schwediſch und Lat.) allein nur 26 Dämaſaga, oder Fabeln, als aus welchen der erſte Theil dieſer Edda beſteht, und deren in der Upſaliſchen Handſchrift 31 zu ſeyn ſcheinen. Der 2te Theil, **Kenningar** genannt, und der 3te vorher noch gar nicht gedruckte, **Liodsgreinir**, ſind aus dieſer Handſchrift, meines Wiſſens, noch nicht abgedruckt. Aber aus der Edda des Saemund wurde zu Koppenhagen Vafthradnismal, eine Ode, mit lateiniſcher Ueberſ. und Anmerk. von Joh. Thorkelin 1779. 4. herausgegeben; und man hat, auf dieſe Art, die ganze Edda herausgeben wollen. — Mehrere Nachrichten von den Edden ſ. in Suhms Crit. Hiſt. af Danm. B. 2. S. 654=664 und in I. Iohannaei Hiſt. Eccl. Island. B. 1. S. 203 u. f. Eine **dritte Handſchrift** beſaß Araa Magnäus, bey welcher ſich die Skalda mit befand. (S. Sciagr. Hiſt. Litt. Island. Halfd. Einari, Hafn. 1777. 8. S. 25.) — Ueber die Edden Erläuterungsſchriften, und nebenher über die frühere nordiſche Litteratur: Bref till H. Cancellie Radet Sven Lagerbring, rörande then Islandske Edda.... Upſ. 1772. 8. von dem Kanzleyrath Ihre, deutſch in — Isländiſche Litteratur und Geſchichte, Göttingen 1773. 8. (von Hrn. Schlözer.) — Gegen die von Hrn. Schlözer, in dem vorangeführten Werke geäußerten Zweifel, findet ſich ein Brief von Ihre, in den — Briefen über eine nach Island angeſtellte Reiſe, Kopp. 17 9. 8. von Troil. — Briefe über die Merkwürdigkeiten der Litteratur, Schlesw. 1766. 8. 1. S. 145. 3. S. 413. — Diſſertat. de Eddis von Nording in Oelrichs Opuſcul. Dan. et Suecor. litterar. — Sciagraph. Hiſtor. Literar. Island. . . . fac. Halfdan. Einari, Hafn. 1777. 8. (die beyden erſten Abſchn.) — Ueber die Runiſche Litteratur, 2 Abh in den Comment. Soc. Reg. Sc. Gotting. im 2ten B. Gotting. 1779. 4. — — Ueberbleibſel alter Nordiſcher Gedichte: In des Saxo Grammaticus Hiſtor. Dan. Lib. XVI. Sorae 1644. f. von A. Klotz Lipſ. 1771. 4. finden ſich einige 50 alter däniſcher Lieder. — ſo wie dergleichen in Th. Bartholini de cauſſis contemtae a Danis adhuc gentilibus mortis. ſ. Antiq. Dan. Hafn. 1689. 4. — in Eric. Iul. Biörner Vol. hiſtor. varior. in orbe hyperbor. antiquo Regum, heroum et pugilum ſagas continens, Holm. 1732. fol. — Kiämpe Viiſer, eine Sammlung von Liedern, durch And. Sofreenſen Vedel (Vellejus) 1591. verm. durch Pet. Syvius mit hundert Liedern, und einer Einleit. von der alten däniſchen Poeſie 1695. (S. Briefe über die Merkwürdigkeiten der Litteratur S. 108 und 145) — Einzele Sagen haben Ol. Verelius (Upſal. 1664. 1666. 1672. 1692) — Gudm. Olofſon (Upſ. 1795) — Joh. Peringſkiold (Holm. 1715. f.) u. a. m. herausgegeben. — In der Heimskringla oder Chronik von Norwegen des Snorro, Lat. Schwed. und Isl. durch Gudm. Olav und Peringſkiold, Holm. 1697. f. finden ſich verſchiedene alte Gedichte. — Five pieces of Runic poetry . . . Lond. 1763. 8. — Island's Landnamabock, h. e. Origines Island. Hafn. 1774. 4. enthält einige Lieder. — Anecdotes of Olave . . . to which are added eighteen Eulogies on Hacco, King of Norway ... by Jam. Johnſtone, Lond. 1780. 8. — Aus dieſen lateiniſchen und engliſchen Ueberſetzungen ſind einige wieder in das

Deutſche

Deutſche überſetzt, in den Liedern des Barden Sined, in den Volksliedern, u. a. m. enthalten. — Von den mittlern däniſchen Dichtern ſind Nachrichten in Schlegels Fremden, — und von den Neuern in den Briefen über Merkwürdigkeiten der Litteratur. — —

Ueber die Dichkunſt der **Schweden**: Hiſtoriola litteraria Poetar. Suecor. Auct. A. Liden, Upſ. 1769. 8. — Im 2ten B. des Schwediſchen Muſeums, Wismar 1784. 8. Dalins kurze Geſchichte der ſchönen Wiſſenſch. in Schweden — und Ebend. kurze Bemerkungen über die Schwed. Dichtkunſt in unſern Zeiten. — —

Der **Ruſſen**: Geſchichte der Ruſſiſchen Poeſie von Waſ. Trediakowsky, d. in den Göttinger Unterhaltungen vom J. 1769. — Nachricht von einigen Ruſſiſchen Schriftſtellern, nebſt einem kurzen Bericht vom Ruſſiſchen Theater, im 7ten B. der N. Biblioth. der ſch. Wiſſenſch. S. 188. — Eſſai ſur la litterature Ruſſe par M. D. Blackford. Amſt. 1772. 12. — In Hartm. Lud. Chriſtn. Backmeiſters, Ruſſiſcher Bibliothek, Riga 1772 u. f. — —

Der **Pohlen**: die Biblioth. Poet. Polon. 4 (ſ. aet. 1.) von Troß — die verſchiedenen Schriften des Canonikus Joſ. Dan. Janotzki, als: Litterar. in Polonia Inſtauratores, Lipſ. 1744. 4. — Litterar. in Polonia propagator. Dant. 1746. 4. Polonia litterata noſtri temporis, Vratisl. 1750. 8. — Excerptum Polon. Litteraturae hujus atque ſuperior. aetatis, ebend. 1764. 8. 2 B. Muſar. Sarmaticar. Spec. 1771. 8. Sarmat. Litterat. noſtri temporis fragmenta, Varſ. 1773. 8. — —

Auſſer der, gleich anfänglich, angezeigten, zur Geſchichte der Dichtkunſt, überhaupt, gehörigen Schriften, ſind dahin noch die, über **Werth und Nutzen** derſelben, geſchriebenen Werke zu rechnen. Gegen die Platoniſche Verbannung der Dichter aus ſeiner Republik, ſchrieb Joh. Caſelius pro Arte Poet. Ap. Roſt. 1568. 4. welche zu Hamburg 1618. 8. wieder gedruckt worden iſt, und Pagan. Gaudenzio Redintegrazione de' Poeti, Flor. 1640. 4. — Auch gehören hierher noch die Schriften aus den Mem. de l'Acad. des Inſcriptions: Sentimens de Platon ſur la Poeſie, im 1ten B. — und Diſſertation ſur l'uſage que Platon fait des Poetes, im 3ten B. von Fraguier. — — **Gegen die Dichtkunſt**: Il Laſca, Dialogo d'Ormanozzo Rigogoli, Fir. 1584. 8. die Schrift des Tan. Faber: De Futilitate poetices, Amſt. 1697. 8. — Penſées ſur les poetes et ſur la poeſie. Et Le Clerc in den Parrhaſian. Amſt. 1699. 12. — — **Für die Dichtkunſt**. Von **italieniſchen** Schriften: Dell' eccellenza della poeſia, Dial. di Coſimo Gagi, Rom. 1586. 4. — Declamazioni in difeſa della poeſia di Giul. Ceſ. Capaccio, Nap. 1612. 4. — Orazione apologet. in lode della poeſia d'Agoſtino Relli, Perug. 1616. 4. — Diſcorſo in difeſa della poeſia, von Franc. Pellicani in ſ. Diſcorſi, Macer. 1647. 4. — Apologeticus, ſive de poeſis innocentia, von Bened. Menzini, unter dem Nahmen von Bened. Fiorentino in ſ. W. Flor. 1680. 8. — Io. Ant. Vulpii de utilitate poetices, Liber. Patav. 1743. 8. — Se la poeſia influiſca ſul Bene della Societa, e come poſſa eſſere oggetto della Politica: Diſſert. dell' Abate Clem. Sibilati, Mant. 1771. 4. — — Von **ſpaniſchen** Schriftſtellern: Panegirico por la Poeſia, por Fern. de Vera, Montilla 1627. 4. — — Von **franzöſiſchen**: Defenſe de la poeſie von Maſſieu, in dem 3ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. und von ſ. hiſtoire de la poeſie franc. — Diſc. apologetique en faveur de la poeſie, et des poetes von Fr. Gaçon; der erſte Theil ſeiner Vorrede vor ſ. Ueberſ. des Anakreon, Rot. 1712. 8. — Eine defenſe de la poeſie, von J. Racine; die erſte ſeiner reflex. ſur la poeſie. — — Von **deutſchen**: Eine Widerlegung des T. Faber von Frd. W. Schütz (Exercitatio adv. Tan. Fabrum) Leipz. 1698. 4. — Seb. Kortholtii diſſertatio, quo poetic. veter. Rom. et Graec. a contemtu ſcri-

ptor. Parrhaſianorum vindicat. Kil. 1703. 4. — u. a. m. — —

Dichtkunſt. Poetik.

Eine ſo wichtige Kunſt, als die Poeſie iſt, verdienet von Männern, die den feineſten Geſchmak mit der ſchärfſten Beurtheilung vereinigen, in ihrem pſychologiſchen Urſprung, in ihren mannigfaltigen Aeußerungen und in ihrer beſten Anwendung betrachtet zu werden. Nicht deßwegen, daß durch die beſte Theorie dieſer Kunſt ein Dichter könne gebildet werden: denn nur die Natur kann dieſes thun; ſondern damit die, denen die Natur die Anlage gegeben, ihre Beſtimmung deutlich erkennen lernten, und einen Weg vorgezeichnet fänden, auf welchem ſie fortgehen müſſen, um zu dem Grad der Größe zu kommen, deſſen ihr Genie fähig iſt.

Obgleich ſehr viel zu dieſer Theorie dienendes geſchrieben iſt, ſo fehlt es noch an einem Lehrgebäude der Dichtkunſt. Die, welche davon geſchrieben haben, fanden das, was ſie vorausſetzen ſollten, die Theorie der ſchönen Künſte überhaupt, nicht vor ſich, deßwegen ließen ſie ſich in vielerley Beobachtungen und Unterſuchungen ein, die die Poeſie mit allen andern ſchönen Künſten gemein hat.

Wenn man die allgemeine Theorie der Künſte, oder die Aeſthetik vorausſetzet, ſo ſcheinet die Poetik insbeſondere folgende Unterſuchungen zu erfodern. Zuerſt eine richtige Beſtimmung des eigenthümlichen Charakters der Poeſie, wodurch ſie zu einer beſondern Kunſt wird, und der beſondern Mittel, die ſie anwendet, den allgemeinen Zwek der Künſte zu erreichen.

Hierauf würde der Charakter des Dichters, und die nähere Beſtimmung ſeines abſonderlichen Genies zu betrachten ſeyn, wodurch er gerade ein Dichter, und nicht ein Redner oder ein andrer Künſtler wird.

Dann würde der wahre Begriff des Gedichtes feſt zu ſetzen und beſtimmt zu zeigen ſeyn, wodurch es ſich von jedem andern Werk der redenden Künſte unterſcheidet. Es würde ſich hieraus ergeben, was in der Materie oder in den Gedanken, was in der Sprache und in der Art des Ausdrukes poetiſch iſt. Hierauf müßte man verſuchen, die verſchiedenen Gattungen des Gedichts allgemein zu beſtimmen, und den beſondern Charakter einer jeden Gattung feſtzuſetzen. Man müßte den Urſprung der Gattung und Arten in der Natur des poetiſchen Genies aufſuchen, und daher wieder die, jeder Art vorzüglich angemeſſene Materie, die geſchikteſten Formen, und den wahren Ton beſtimmen.

Bey jedem beſondern Theile dieſer Unterſuchungen müßte man eine beſtändige Rükſicht auf die praktiſche Anwendung der Theorie haben, damit der Dichter dabey alles fände, was zu Erforſchung und Ausbildung ſeines Genies dienet. Er müßte daraus lernen, durch was für Studium und Uebung er ſeine Fähigkeiten erweitern, durch welche Wege er ſeinen Stoff erfinden, und durch was für Arbeiten er die Fertigkeit in ſeiner Art erwerben könne.

Wiewol es uns noch an einem ſolchen Syſtem fehlet, ſo haben über alle zur Poetik gehörige Materien verſchiedene große Männer alter und neuer Zeit ſo viel einzelne Betrachtungen vorgetragen, daß dem, der das Werk im Zuſammenhang ausführen wollte, die Arbeit ſchon ſehr würde erleichtert werden.

Ariſtoteles ſcheinet zuerſt die Bahn hiezu eröffnet zu haben. Der Theil ſeiner Poetik, der auf unſre Zeiten gekommen iſt, zeuget, wie die meiſten Schriften dieſes groſſen Mannes, von ſcharfen philoſophiſchen Einſichten und feinem Geſchmak. Doch hat er,

er, welches bey einem Genie, wie das ſeinige war, das immer von den erſten und allgemeinſten Grundſätzen anzufangen liebte, zu verwundern iſt, ſich blos bey dem aufgehalten, was der Zufall oder das Genie der Dichter bis auf ſeine Zeiten in der Poeſie hervorgebracht hatte. Etwas allgemeiner und zugleich weiter ausſehend iſt das Lehrgedicht des Horaz; ein Werk, wo die wichtigſten Lehren der Kunſt auf die vollkommenſte Weiſe vorgetragen ſind. Da es die größten Geheimniſſe der Kunſt anzeiget, ſo ſollte jeder Dichter dieſes Werk unaufhörlich ſtudiren. Aber Horaz hat als ein Dichter geſchrieben, dem es nicht erlaubt war, ſich in genaue Entwiklung der Sachen einzulaſſen. Er ſpricht in dem Ton eines Geſetzgebers, deſſen Wille für Gründe dienet. In dieſem Ton und mit nicht geringerer Scharfſinnigkeit haben in Frankreich Boileau, *) und in England Pope, **) von der Dichtkunſt geſchrieben.

* *

Ueber die Theorie der Dichtkunſt ſind, unter mehrern, folgende Werke geſchrieben worden: Von den Griechen, περι ποιητικης von dem Ariſtoteles, zuerſt von Averroes, paraphraſirt herausgegeben; hierauf blos in einer lateiniſchen, ganz buchſtäbl. Ueberſetzung, durch Laur. Valla (ſ. Mait. I. 661) 1498. — von Aldus, mit mehrern rhetoriſchen Schriften, und blos der Text, Ven. 1508. f. — von Alex. Paccius, mit der Rhetorik zuſammen, gr. und lat. mit Ausleg. Baſ. 1537. Vened. 1572. 16. — von Fr. Robortel, gr. und lat. mit Erkldr. und einer Paraphraſe der Dichtk. des Horaz, und beſondern Erklärungen von der Satyre, dem Epigram, der Comödie, der ſcherzhaften Poeſie und der Elegie, Flor. 1548. f. Baſ. 1555. f. — von Vinc. Madius, und Barth. Lombardus, gr. und lat. mit gemeinſchaftlichen Erklärungen, und mit Anmerk. des erſtern, Ven. 1550. f. — von Pet. Victorius gr. und lat. Flor. 1560. f. ebend. 1573. f. — von Ant. Riccoboni, aber nur lateiniſch: Artis poeticae Compendium ordinatum et ſcholiis explanatum, Venet. 1579. 8. Pat. 1587. 4. — von Fried. Sylburg. gr. und lat. Frkf. 1584. f. — von Dan. Heinſius, gr. und lat. bey ſ. Abhandl. de conſtitutione Tragœdiae, nach einer andern Ordnung, Lugd. Bat. 1611. 8. etwas verändert ebend. 1643. 12. — von Theod. Goulſton gr. und lat. London 1623. 4. Canterb. 1696. 8. mit Sylburgs und Heinſius Anmerk. Edimb. 1731 und Glasg. 1745. 12. gr. und lat. Oxon. 1760. 12. gr. Oxon. 1780. 8. gr. und lat. mit verſchiedenen handſchriftl. Lesarten und Anmerk. durch T. Winſtanley, Leipz. 1780. gr. und lat. mit Erl. durch H. Harles. — — **Ueberſetzt in neuere Sprachen:** In das **Italieniſche:** von Bern. Segni mit der Rhetorik des A. Flor. 1549. 4. — von Lud. Caſtelvetro, mit einem mehr ſinnreichen, als gründlichen Commentar, Wien 1570. 4. mit vielen Weglaſſungen aus dem Commentar, Baſel 1576. 4. — Gegen dieſe Ueberſetzung und Erklärung ſind die Diſcorſi poetici in difeſa d'Ariſtotile di Franc. Buonamici, Fir. 1597. 4. gerichtet. — von Aleſſ. Piccolomini, mit Erklär. Ven. 1575. 4. — von Ottav. Caſtelli, Rom. 1642. 12. — — In das **Spaniſche:** von Juan Paez de Caſtro (gegen die Mitte des 16. Jahrh.) — von Giuſ. Ant. Gonzales de Salas, unter dem Titel: Nueva Idea de la Tragedia, o illuſtracion ultima al Libro ſingular de Poetica de Ariſtoteles, Mad. 1633. 4. — von Florez, gr. lat. und ſpan. Mad. 1778. 8. — — In das **Franzöſiſche:** in dem 7ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. wird einer alten franzöſ. Ueberſ. der Dichtkunſt des Ariſtoteles, aus der Mitte des 13ten Jahrh. gedacht, wovon ſich Nachrichten in dem Theſaurus des Brunes finden ſollen. — von Norville, Par. 1671. 12. — von Dacier, Par. 1692. 4. Amſterd. 1733. 12. — (Les IV Poetiques) Par. 1771. 8. im

*) Art de poetique.
**) Eſſay on Criticiſm.

1ten B. — — In das Engliſche: von Rymer, Lond. 1674. (von J. Willis) Lond. 1775. 8. — — In das Deutſche: von Mich. Curtius, Han. 1753. 8. größten theils mit Dacierſchen Anmerk. — — Beſonders gedruckte Commentarien: von Paolo Peni, in quibus ad obſcura quaeque decreta planius adhuc elucidanda centum poeticae controverſiae interponuntur et copioſe explicantur, Patav. 1613. fol. — Vier Vorleſungen (Lezioni) des Gr. Fabric. Ant. Monſignani, unter der Aufſchrift: Dell' imitazione poetica e della ſua diffinizione, dell'azione e coſe da ſomigliarſi, come materia della poetica imitazione, della miſura delle parole, come iſtrumento dell' imitazione poetica, und dell' fine della poetica imitazione, in dem Saggio di Letterarj eſercizj degli Academici Filergiti di Forli. — Ragionamenti poetici e riſpoſte ſopra la poetica d' Ariſtotele, von Giov. Colle Belluneſe, in ſ. Accademia Colle Belluneſe, Venez. 1621. 4. — Ein vollkommen guter Commentar fehlt uns indeſſen noch immer; ein Muſter, wie er ſeyn ſollte, hat Leſſing in ſ. Dramaturgie gegeben. — —

Von Römern: Die Epiſtel des Horaz an die Piſonen iſt ſo oft, als eine Dichtkunſt angeſehen und behandelt worden, daß ich glaube, ihr hier ihre Stelle geben zu müſſen. Gedruckt findet ſie ſich bey den Werken des Dichters. Unter den verſchiedenen lateiniſchen Commentarien ſind, meines Bedünkens, die wichtigſten von Gian. Parraſius, Nap. 1531. 4. — von Fr. Robortelli, bey ſ. Dichtkunſt des Ariſtoteles, Flor. 1548 und Baſ. 1555. f. — Vinc. Madius, bey ſ. Dichtkunſt des Ariſt. Flor. 1550. fol. — Giac. Griſolli, Flor. 1550. 4. verm. Vened. 1562. 8. — Giaſon de Nores, Par. 1554. 8. (Ueber das Jahr der Ausgabe hat, wie ich glaube, Niceron, zu Fehlern verleitet. Es ergiebt ſich, aus Vergleichung dieſes Commentars mit dem vorigen.) — Franc. Luiſini, Ven. 1554. 4. — Giov. Bat. Pigna, Ven. 1561. f. — Dion. Lambinus, Ven. 1566. 4. — Aldus Manutius, Vened. 1576. 4. — Thom. Correa, Ven. 1587. 8. — Nic. Colonius (Solonius) Bergamo 1587. 4. — Frc. Manzoni, Berg. 1604. 4. — Franc. de Caſcales di Murzia, Valent. 1659. 4. — Verſchiedene dieſer, und noch mehr Commentare von andern, an der Zahl 40, finden ſich in der zu Baſel 1580. f. erſchienenen Ausg. der ſämtlichen Werke des Horaz. Neuere Commentatoren derſelben, als Baxter, Geßner, Bentley, Cuningham, Valart, Dorighelli, Sivry u. a. m. haben auch einzele Stellen der Dichtkunſt erläutert. — Mit einem engliſchen Commentar und Anmerkungen, und der Epiſtel des H. an den Auguſt, eben ſo behandelt, und verſchiedene Abhandl. durch Rob. Hurd, Lond. 1753. N. Aufl. 1766. 8. 3 B. und dieſer deutſch, mit einigen Zuſätzen, durch H. Eſchenburg, Leipz. 1772. 8. 2 B. — Ueberſetzt (und zuweilen nur paraphraſirt) iſt dieſe Epiſtel an die Piſonen, in das Italieniſche überhaupt ſiebzehnmahl, theils allein, theils mit den übrigen Werken des Dichters und mit mehr oder weniger Anmerkungen. Die älteſte dieſer Ueberſetzungen iſt von Lud. Dolce, in reimfreyen Verſen, Ven. 1535. 8. ſehr verb. Ven. 1559. 8. — und die neueſte von Piet. Ant. Petrini, Rom. 1777. 8. in Terzinen, und nach einer veränderten Ordnung des Textes. — In das Spaniſche überhaupt, ſo viel ich weiß, viermahl; das erſtemahl von Vicente de Eſpinel in Verſen, Mad. 1591. 8. — von Luis de Zapata, in Verſ. Liſbon 1592. 4. — von Villen de Biedma, (mit den übrigen Werken des Dichters) Granada 1599. 4. — und von Juan de Yriate —

In das Franzöſiſche überhaupt achtmahl, worunter die älteſte Ueberſetzung von Jacq. Pelletier, in Verſ. Par. 1545. 4. erſchien, die bekannteſten von A. Dacier 1689 f. mit den übrigen Werken des Dichters, im 10 B. — von Ch. Batteux, in ſ. Cours de belles lettres 1747. und in den Quatre Poet. Par. 1771. 8. im 1ten B. und die von Binet, mit den übrigen Werken des Horaz, Par. 1783. 16. 2 B. die neueſte iſt. — In das Engliſche, überhaupt,

haupt, ſo viel ich weiß, nur ſiebenmahl; zuerſt von dem alten Ben Johnſon, in Verſen, Lond. 1640, und zuletzt von G. Collmann, Lond. 1783. 4. in reimfreyen Jamben, und mit einer neuen, der Wielandſchen ähnlichen Erklärung. — In das Deutſche überhaupt achtmahl; das erſtemahl von Buchholz, Rinteln 1639. 8. in Reimen; die beſſern ſind von C. W. Ramler, bey ſ. Batteux, und von Hrn. Wieland, zuſammen mit den übrigen Epiſteln des Horaz, in reimfreyen Jamben, Deſſau 1782. 8. die neueſte von J. And. Ch. Michelſen, Halle 1784. 8. — — An beſondern Erläuterungsſchriften ſind mir bekannt: Diſſertation antique ſur l'art poet. d'Horace . . . par Mr. Dacier et de Sevigné, Par. 1697. 12. — De artis poet. Horat. virtutibus ac vitiis, Auct. Polyc. Leyſero, Hal. 1720. 4. — Artis poet. Horat. Deſcriptio, Auct. P. Chron. Henrici, Alt. 1760. 4. — Horatius fabular. ſcenicar. praeceptor, Auct. Frd. Aug. Wiedeburg, Helmſt. 1775. 8. — (S. übrigens den Art. Horaz; und wegen der übrigen Gedichte über die Dichtkunſt, den Artikel Lehrgedicht. — —

Theoretiſche Schriften der Neuern über die Dichtkunſt, und zwar in lateiniſcher Sprache geſchriebene: Die älteſte, mir bekannte, iſt die vom Dante, de vulgari eloquentia, libri duo, zuerſt, in einer italieniſchen Ueberſ. herausgegeben, von Gian. G. Triſſino, Vic. 1529. f. bey ſ. Poetica und auch ſo in dem 1ten B. der Galleria di Minerva, Ven. 1696. f. S. 36 u. f. lat. ex libris Corbinelli, Par. 1577. 8. — und lat. und ital. im 2ten B. der Opere di Triſſino, Ver. 1729. 4. — Summa artis Ritmici vulgaris . . . Compoſita ab Ant. de Tempo, Pad. 1332. (ſ. den Muratori della perfetta poeſia, Ven. 1748. 1. S. 18.) — In artem poet. primordia . . . ſc. Nauſ. Bianc. Campiano, Ven. 1552. 4. — Naugerius, ſive de re poetica Dialogus von Girol. Fracaſtor, Ven. 1555. 4. — De Poetica Lib. VI. Auct. Ant. Seb. Minturno, Ven. 1559. 4. — Ioa. Ant. Viperain, de Poetica Lib. III. Antv. 1558 und 1579. 8. — Iul. Caeſ. Scaligeri, Poetices Libri VII. (Gen.) 1561. f. — De perfecta poeſeos ratione, et cur abſtinendum ſit a ſcriptione poemat. turp. aut falſor. auct. Lor. Gambara, Rom. 1576. 4. — Georg. Fabricii, de re poetica, Lib. VII. Par. 1584. 16. das aber eigentlich das Werk des Pet. Ceſtius war, der es auch vermehrt, und etwas verändert, unter dem Titel: Poeticae Latinae Theſaurus in Lib. X. comprehenſus (ohne Druckort) 1586. 16. herausgab. — Ant. Riccoboni Poetica. Poeticam Ariſtotelis per Paraphraſim explicans, et nonnullas Lud. Caſtelvetry captiones refellens, Vic. 1585. 4. und ebend. de Poetica: Praecepta Ariſtotelis cum praec. Horatii collata, Pat. 1592. 8. — Iac. Pontani, Poeticar. Inſtitut. Lib. III. Ingolſt. 1594. 8. — Iac. Maſenii Palaeſtra eloquentiae ligatae, Colon. 1601. 12. — Poetica major per Acad. Gieſenae nonnullos Profeſſores . . . Gieſſae 1618 und 1657. 8. — Ioh. Ger. Voſſius, de artis poeticae natura et conſtitutione, Amſtel. 1647. 4. und eben derſelbe: Poeticar. inſtitut. Lib. III. ebend. 1647. 4. — Lor. Le Brun, Eloquentia poetica, ſ. praecepta poet. exemplis illuſtrata, Par. 1653. 8. — Mart. du Cigne . . . Ars poetica in duos libris diviſa, Leod. 1664. 8. — Io. Iac. Meſcolii artis poetic. Inſtitutiones, Fir. 1692. 12. — Vincent. Gravinae, de poeſi, Epiſt. ad Scip. Maffejum, Neap. 1716. 4. (und auch bey der neuern Ausg. ſ. ragione poetica.) — Dieſe verſchiedenen lat. Anweiſungen zur Dichtkunſt werden den Leſern einen allgemeinen Begriff von dem Zuſtande der Dichtkunſt in dem größten Theile von Europa, während dem ſechzehnten, und dem größten Theile des ſiebzehnten Jahrhunderts geben können. Nur zu dieſem Behufe habe ich ſie angeführt, obgleich, im Grunde, einige derſelben, wenn nicht ſehr brauchbare Raiſonnements, dennoch ſehr brauchbare Nachrichten enthalten.

Uebrigens ſind deren noch weit mehr geſchrieben, als hier angeführt worden. —

In italieniſcher Sprache geſchriebene Werke über die Theorie der Dichtkunſt: Della Poetica di Giangiorgio Triſſino, Diviſioni IV. Vic. 1529. f. die beyden letzten Abtheilungen, Ven. 1563. 4. zuſammen in den Werken des Triſſino, Ver. 1729. 4. 2 B. — La poetica di Bern. Daniello, Ven. 1536. 4. (Geſprächweiſe geſchrieben.) — Diſcorſi di Giamb. Giraldi Cintio intorno al comporre de' Romanzi, delle Commedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di poeſie, Ven. 1554. 4. — Della vera poetica, Lib. uno, di Giov. Piet. Capriano, Ven. 1555. 4. — Ragionamento della poeſia, di Bern. Taſſo, Vin. 1562. 4. — L'arte poetica, nella quale ſi contengono i Precetti Eroici, Tragici, Comici, Satirici, e d'ogn' altra poeſia, con la Dottrina de' Sonnetti, Canzoni . . . e ſi dichiara a ſuoi luoghi tutto quel, che da Ariſtotele, Orazio, ed altri Autori greci e latini è ſtato ſcritto per ammaeſtramento de' Poeti, di Anton. Minturno, Ven. 1563. 4. Nap. 1725. 4. (in Geſprächen abgefaßt; ſchon der Titel hätte lehren können, daß das Werk nicht vornehmlich die Proſodie betrift.) — Ragionamento di Agnolo Segni ſopra le coſe pertinente alla Poetica, Fir. 1581. 4. — Della Poetica di Franc. Patricj, la Deca iſtoriale, e la Deca diſputata, Ferr. 1586. 4. (voller eigenen Meynungen; aber im hiſtoriſchen Theile ſehr brauchbar.) — La Cavaletta, ovvero della poeſia, Dialogo di Torquato Taſſo, in ſ. Gioje di Rime e proſe, Venet. 1587. 12. und im 4ten Theil ſeiner Werke, Flor. 1724. f. — La poetica di Giaſ. di Nores (in 3 Th. vom Trauerſpiel, vom Heldengedicht und vom Luſtſpiel) Padov. 1588. 4. — Lezione (6) della poetica e della poeſia, von Bened. Varchi, in den Lezione lette publicamente nell' Acad. Florentina, Fir. 1590. 4. S. 566 und 593. — Diſcorſi poetici di Fauſt. Summo . . . ne' quali ſi diſcorrono le più principali quiſtioni di poeſia e ſi dichiarono molti luoghi dubbj e difficili, intorno all' arte di poetare, ſecondo la mente d'Ariſtotile, di Platone e di altri buoni autori, Padov. 1600. 4. — Proginnaſmi poetici di Udeno Niſieli (Bened. Fioretti) da Vernio, Fir. 1620-1639. 4. 5 B. N. Aufl. Flor. 1695. 4. 5 B. — Aggiunzioni ai Proginnaſmi (herausgegeben von Agoſt. Coltellini) Fir. 1660. 4. — Trattato della poeſia, di Flav. Querengo, Pad. 1644. 4. — Poetica di Giuſ. Batiſta, Ven. 1676. 12. (herausgegeben von Sim. Ant. Battiſta.) — La bellezza della volgar poeſia, di Giov. Mar. Creſcimbeni, Rom. 1700. 4. und im 6ten B. der neuen Ausgabe ſ. iſtoria della volgar poeſia, Ven. 1730. 4. — Della ragione poetica, libri due . . . di Vinc. Gravina, Rom. 1704. 4. Ven. 1731. 4. franzöſiſch durch Requier, Par. 1755. 12. — Della perfetta poeſia Italiana, ſpiegata e dimoſtrata . . . da Lud. Ant. Muratori . . . Modena 1706. 4. 2 B. mit den nicht viel bedeutenden Anmerkungen des Salvini, Ven. 1724. 4. 2 B. N. Aufl. Ebend. 1748. 4. 2 B. — Della poeſia Italiana, di Giuſ. Mar. Andrucci (Quadrio) Bol. 1734. 4. Della ſtoria e della ragione d'ogni poeſia . . . di Franc. Sav. Quadrio, Bol. und Milano 1739-1746. 4. 5 B. — Dell' arte poetica, Ragionamenti cinque del S. Franc. Mar. Zanotti, Bol. 1768. 8. — (Ueber die Werke, welche die Proſodie eigentlich angehen, ſ. den Artikel Gedicht.) — —

In ſpaniſcher Sprache: Libro de la Arte de Trovar, ò gaya ciencia por Enr. de Villena (ſ. des D. Gregorio de Mayans y Siscar Origenes de la Lengua Caſtellana, B. 2. S. 321. und Warton's Hiſtory of Engliſh Poetry, B. 3. S. 349. N. X.) — Arte de poeſia Caſtellana por Juan de la Enzina in ſ. W. Sevilla 1501. fol. — Diſcurſo de la poeſia Caſtellana . . . por Gonzale Argote de Molina, Sevilla 1575. 4. Mad. 1642. 4. bey dem Conde Lucanor

des D. Juan Manuel. — Arte poetica Caſtellana, Alcala 1580. 4. — Arte poetica Eſpañola, por D. Juan Diaz Rengifo, Sal. 1592. Mad. 1644. 4. N. Aufl. Barc. 1759. 4. — Arte para componer on Metro Caſtellano, dividida en dos Partes. En la primera ſe enſeña que coſa ſea verſo ... en la ſeconda ſe pone el modo de componer qualeſquier Obras de poeſia ... por Hier. de Mondragon, Zarag. 1593. 8. — Philoſophia antiqua poetica, por Alonſo Lopez Pinc. Mad. 1596. 4. — Cisne de Apolo de las Excelencias y dignidad y todo lo que al Arte poetica y verſificatoria pertenece, por D. Luis Alonſo de Carvallo, Med. 1602. 8. — Tablas poeticas por Franc. Caſcales, Murcia 1617. 8. — Diſcurſo ſobre la poetica von Ped. Soto de Rojas, bey ſ. Gedicht Deſengaño de Amor en Rimas, Mad. 1623. 4. — La poetica, o reglas de la poeſia en general y de ſus principales Eſpecies, por D. Ign. de Luzan Claramont de Suelves y Gurrea ... Zarag. 1737. fol. — —

In franzöſiſcher Sprache: Das älteſte mir bekannte Werk iſt Le Jardin de plaiſance et fleurs de Rhetorique, contenant ... entr' autres des préceptes de poetique et de verſification par l'infortune, Par. 1547. 4. (das ich, ob es gleich in Verſen geſchrieben iſt, hier, wegen ſeines Alters, anführe. Es iſt, nähmlich, ſchon zu Carl des 8ten Zeiten abgefaßt. Gewöhnlich findet ſich ein eben ſo altes Werk: l'art et ſcience de Rhétorique pour faire rimes et ballades, dabey.) — Le ſecond livre de vraie Rhétorique ... par ... Pierre Fabri ... par lequel ung chacung en le liſant pourra facillement et aornement compoſer et faire toutes deſcriptions en ryme, come chants royaux, ballades, rondeaux, virelays etc. Par. 1538. 12. — Art poet. Franc. ... par Th. Sibilet ... Par. 1548. 12. — L'art poet. de Jacq. Pelletier, Lyon 1555. 8. — L'art poetique franc. par Pierre de Laudun d'Aygaliers, diviſé en cinq livr. Par. 1597. 18. — La poetique de Mr. (Hippolite Jules Pilet) de la Mesnardiere, Par. 1640. 4. — Reflex. ſur la poet. et ſur les Ouvrages des poetes anc. et mod. (von Rene Rapin) Par. 1674. 12. (Gegen dieſe reflex. ſchrieb Frc. Vavaſſeur, remarques, Par. 1675. 12. und Jacq. L'Enfant eine Critique des remarques, in den Nouv. de la Rep. des Lettres, März 1710) — der 2te Th. des Bel-eſprit par Franc. de Calliere, Par. 1695. 12. handelt de la poeſie et de ſon génie. — Projet de poetique von Frc. Salignac de la Motte Fenelon in ſ. Lettre à MM. de l'Acad. franc. Par. 1717. 12. — Traité philoſ. et pratique de poeſie, par A. Buffier, Par. 1728. 12. und in ſ. Cours des ſciences, Par. 1732. f. — Examen philoſ. de la poeſie (von Remond de St. Mard) Par. 1729. 12. das verm. unter dem Titel: reflex. ſur la poeſie en général, ſur l'eclogue, ſur la fable, ſur l'elegie, ſur la ſatyre, ſur l'ode, à la Haye 1734. 8. gedruckt wurde, und das jetzt in ſ. W. Amſt. 1750. 12. 5 B. Poetique priſe dans ſes ſources heißt. — Reflexions ſur la poeſie von Jean Racine, urſprünglich einzeln in den Mem. de l'Acad. des Inſcr. abgedruckt; hernach unter der angeführten Aufſchrift geſammelt, Amſt. 1745. 2. B. 12. — Elemens de la poeſie françoiſe (von dem Abt Joannet) Par. 1752. 12. 3 B. — Poetique françoiſe par Mr. (Jean Fred.) Marmontel, Par. 1763. 8. 2 B. deutſch von Berl. v. Schirach, Bremen 1765-1766. 8. 2 B. — Poetique elementaire (von La Serre) Par. 1771. 12. — —

In engliſcher Sprache: The Arte of Engliſh Poeſie by Mr. Puttenham, Lond. 1589 (1579) 4. — Eſſay of poetry, von dem Lord William Temple, ungefähr ums Jahr 1680-1690, im 2 Th. S. 393-365 ſ. Miſcell. Lond. 1696. 8. — De Re poetica: or Remarks upon poetry ... extracted ont of the beſt and choiceſt Critiks, bey Th. Pope Blount, Lond. 1694. 4. — Praelectiones poeticae.

ticae, Auct. Joſ. Trapp, Ox. 1718. 4. Engliſch, Lond. 1742. 8. — The complete Art of poetry, by Ch. Gildon, Lond. 1718. 8. 2 B. — The Laws of poetry as laid down by the D. of Buckingham in his Eſſay on poetry, by the E. of Roſc. in his Eſſay upon Translated verſe, and by L. Landsdown on Unnatural flights in poetry, explained and illuſtrated by Ch. Gildon, Lond. 1721. 8. — The Grounds of Criticism in poetry, by John Dennis . . . An Eſſay upon poetry and painting with relation to the ſacred and profane hiſtory, by Ch. Lamotte, Lond. 1730. 12. — Bey R. Hurds Commentar der Ep. des Horaz, Lond. 1753. befindet ſich eine Abhandlung über den Begriff der Poeſie überhaupt. — The Art of poetry an a new plan, Lond. 1762. 2 B. 12. — Remarks on the beauties of poetry, by Dan. Webb, Lond. 1762. 8. deutſch in einem Auszuge durch Hrn. Eſchenburg, bey eben dieſes Verfaſſers: Obſervations on the correſpondence between poetry and Muſik, L. 1769. 8. Leipz. 1771. 8. — Eſſay on poetry and Muſik, as they affect the mind, von Jac. Brattie, bey ſ. Eſſay on the nature and minuta bility of trath . . . Edimb. 1776. 4. deutſch im 1ten B. ſ. neuen philoſ. Verſ. Leipz. 1779. 8. — Lectures on Rhetoric and belles Lettres, by Hugh Blair, Lond. 1783. 4. 2 B. deutſch, Liegn. 1785. 8. — —

In deutſcher Sprache: Unſre früheren theoretiſchen Schriften über die Dichtkunſt ſind höchſt ſchlecht; ſie beſtehen in nichts, als Anweiſungen zur Reimerey, und enthalten, ſo viel ich deren kenne, nur wenig, ſelbſt zur Geſchichte unſrer Dichtkunſt, brauchbare Materialien. Ich will, indeſſen, einige derſelben, um den Liebhaber der Litteratur wenigſtens mit ihrem Daſeyn bekannt zu machen, hier, und die übrigen, bey dem Art. Gedicht (als wohin ſie, wie bloße Proſodien, eigentlich hingehören anführen: Die älteſte mir bekannte, iſt: Joh. Egards deutſche Proſodie, d. i. Nothwendiger Unterricht, auf welcherley Weiſe und Art in deutſcher Sprache Vers und Reimen nach rechter poetiſcher Kunſt zu machen, Ingolſt. 1583. 8. — Mart. Opitzens Buch von der deutſchen Poeterey, Brieg 1624. 8. vermehrt durch Fr. Hanmann. — Phil. Cäſii deutſcher Helikon, Wittenb. 1641. 8. — Poetiſcher Trichter der deutſchen Dicht- und Reimkunſt in 3 Th. (von Phil. Harsdörfer) Nürnb. 1650. 12. — Deutſche Red- Bind- und Dichtkunſt, durch den Erwachſenen (Sigm. v. Birken) Nürnb. 1679. 12. Dan. G. Morhofs Unterricht von der deutſchen Sprache und Poeſie . . . Kiel 1682. 8. Lüb. und Leipz. 1718. 8. (das auch, wegen einiger, von der Geſchichte der Dichtkunſt handelnden Kap. zu dem vorhergehenden Artikel gehört.) — Chr. Weiſens curiöſe Gedanken von Verſen, Leipz. 1692. 8. — Magn. Dan. Omeiſens Anleitung zur deutſchen Reim- und Dichtkunſt, nebſt einer deutſchen Mythologie, Nürnb. 1704. 8. — Joh. G. Neukirchs Anweiſung zur reinen deutſchen Poeſie, Halle 1724. 8. — Anleitung zur Poeſie, darin ihr Urſprung, Wachsthum, Beſchaffenheit und rechter Gebrauch unterſucht und gezeigt wird, Bresl. 1725. 8. — Verſuch einer critiſchen Dichtkunſt . . . von Joh. Chriſtoph Gottſcheden, Leipz. 1729. 8. 3te Auflage 1742. 8. — Joh. Jac. Breitingers Critiſche Dichtkunſt, Zürich 1740. 8. 2 Th. — C. F. Brämers Unterſuchung von dem wahren Begriffe der Dichtkunſt, Danzig 1744. 8. — Von dem Weſen und wahren Begriffe der Dichtkunſt, von Mich. Conr. Curtius, bey ſ. Ueberſ. des Ariſtoteles, Han. 1753. 8. — Von dem höchſten Grundſatz der Poeſie und von der Eintheilung der Poeſie, von J. A. Schlegel, bey ſeinem Batteux. — Von der heiligen Poeſie; von der Natur der Poeſie; und von der Sprache der Poeſie; von der Darſtellung des Dichters, von Fr. W. Klopſtock, vor dem Meſſias, in dem Nordiſchen Zuſchauer, und in den Fragm. über Sprache und Dichtkunſt, Hamb. 1781. 8. — De umbra poetica, Diſſ. III. Auct. Ben. Gottl. Boden, Vitt. 1764. 4. — Ueber den Begriff der Dichtkunſt, eine Abhandl.

in dem 1ten St. der Samml. verm. kleiner Schriften, Bützow 1764. 8. — Eine Abhandlung ähnlichen Innhaltes, in dem preußiſ. Tempe, Königsb. 1781. — Ueber die Willkührlichkeit und Richtigkeit theoretiſcher Regeln, von W. Bürger, im D. Muſeum, May 1776. vergl. mit der N. Bibl. der ſch. Wiſſ. B. 22. S. 81 u. f. — Entwurf einer Theorie und Litteratur der ſchönen Wiſſenſch. von Joh. Joach. Eſchenburg, Berl. 1783. 8. — Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten, von J. J. Engel, Berl. 1783. 8. — —

S. übrigens den Art. Aeſthetik. — —

Dichtungskraft.

(Schöne Künſte.)

Das Vermögen, Vorſtellungen von Gegenſtänden der Sinnen und der innern Empfindung, die man nie unmittelbar gefühlt hat, in ſich hervorzubringen. Jeder Menſch beſitzt dieſes Vermögen mehr oder weniger, und vielleicht iſt niemand, der nicht nach dem Beyſpiel der Dinge, die er empfunden oder erfahren hat, andre, die gar nicht vorhanden ſind, ſich einbilde; aber den Künſtlern iſt ſie in einem vorzüglichen Grad nothwendig.

Da ſie uns die ſinnlichen Gegenſtände nicht eben ſo vorſtellen, wie ſie dieſelben aus der Erfahrung haben, ſondern ſo, wie ſie dieſelben zu einer deſto lebhaftern Würkung gern empfunden hätten: ſo müſſen ſie einen ziemlichen Grad der Fertigkeit haben, ſolche Gegenſtände nach ihren Abſichten zu bilden. Auch müſſen ſie Dinge, die nicht ſinnlich ſind, unter ähnlichen ſinnlichen Geſtalten darſtellen, um das, was der Verſtand ſchwer oder nicht lebhaft genug faſſen würde, vermittelſt der Einbildungskraft lebhaft zu machen: ſie müſſen alſo ſinnliche Gegenſtände, die genaue Abbildungen nicht ſinnlicher Vorſtellungen ſind, erdichten können. Unter den Künſtlern hat der Dichter dieſes Vermögen im höchſten Grad nöthig, weil er den weiteſten Umfang der Vorſtellungen zu bearbeiten ſucht, und beſonders auch deßwegen, weil er niemals für die Sinnen, ſondern für die Einbildungskraft arbeitet; daher er denn ſchlechterdings nöthig hat, Gegenſtände zu erdichten, die der Einbildungskraft ſinnlich darſtellen, was auf die unmittelbarſte Weiſe ſich blos auf den Verſtand bezieht. Es iſt alſo nicht ohne Grund geſchehen, daß ihm in unſrer Sprache der Namen Dichter vorzüglich beygelegt worden, ob er gleich auch andern Künſtlern zukommt.

Durch die Dichtungskraft bekommen abgezogene und ſchwere Begriffe ein körperliches Weſen, wodurch ſie lebhaft und leicht faßlich werden; durch ſie bekommen Charaktere, Sitten, Handlungen und Begebenheiten den höchſten Grad der Wahrſcheinlichkeit, indem jedes einzelne dadurch in ſein rechtes Licht geſetzt, und die Wahrheit des Ganzen augenſcheinlicher wird. Denn das, was würklich geſchieht, iſt, wie ſchon Ariſtoteles angemerkt hat, nicht immer das wahrſcheinlichſte; es läßt uns im Zweifel entweder über die Beſchaffenheit der Sache, oder über ihre Urſachen; auch iſt es nicht immer das, was in ſeiner Art die ſtärkſte Würkung auf uns macht. Durch glükliche Erdichtungen hat Homer in der Perſon des Ulyſſes einen vollkommen weiſen und in allen Anſchlägen richtig handelnden Mann, in der Perſon des Achilles einen unüberwindlichen Helden, abgebildet. Durch die Dichtungskraft haben wir die lebhafteſten und reizendſten Vorſtellungen, von der Seeligkeit des gottesfürchtigen und unſchuldigen Lebens der Patriarchen, von der Glükſeligkeit des goldnen Weltalters; durch ſie ſchreken uns die fürchterlichen Vorſtellungen von der Hölle,

die der Gottloſe in ſeiner Seele herumträgt; durch ſie wird das geiſtliche Weſen der Dinge uns ſichtbar.*) Der Dichtungskraft haben wir die großen und erhabenen Formen des Phidias und andrer griechiſcher Künſtler, die erſtaunlichen Charaktere in einigen Trauerſpielen des Shakeſpear, die reizenden Muſter der Tugend in den Schriften des Richardſons zu danken. Man weiß aus der Erfahrung, daß erdichtete Gegenſtände in Werken des Geſchmaks gerade ſo rühren, als wenn ſie würklich vorhanden geweſen wären, und daß ein Roman uns eben ſo intereſſirt, als wenn alle ſeine Erzählungen würklich geſchehene Dinge zum Grund hätten. Sobald die Erdichtung wahrſcheinlich iſt, ſo begreifen wir die Möglichkeit der erdichteten Sache. Stellt die Erdichtung einen Charakter, eine That, eine moraliſche Handlung vor, ſo iſt es eben ſo viel, als wenn man uns auf eine andre Weiſe deutliche Begriffe von dieſen Sachen gegeben hätte; wir ſehen daraus, wie Menſchen denken, empfinden und handeln können. Dieſes iſt eben ſo viel, als ob wir die würkliche Erfahrung davon hätten. Sind es gute Muſter, welche die Erdichtung uns dargeſtellt hat, ſo erweken ſie eben die Bewunderung, eben den Trieb ſich auf dieſe Vollkommenheit zu ſchwingen, als wenn die Sachen würklich vorhanden wären. Sind ſie böſe, ſo erweken ſie eben den Abſcheu, als die Würklichkeit. Stellt uns die Erdichtung Begebenheiten vor, ſo erkennen wir, was geſchehen könnte, und dieſes reizt unſer Verlangen, unſre Bewunderung, unſern Abſcheu, eben ſo gut, als wenn die Sachen geſchehen wären.*)

Die Dichtungskraft iſt eine Eigenſchaft der Einbildungskraft, und iſt deſto ausgedehnter, je lebhafter dieſe iſt. Wem die Natur ſie verſagt hat, der kann den Mangel durch keinen Fleiß erſetzen. Aber wie alle Vermögen der Seele durch Uebung verſtärkt werden, ſo kann man auch in der Dichtungskraft eine größere Fertigkeit durch die Uebung erlangen. Durch dieſe gewöhnt man ſich an, jeden Gegenſtand, der uns vorkommt, erſt genau zu betrachten, denn einiges darin anders zu denken, Umſtände davon zu laſſen, oder hinzuzuthun, und ſo entſtehen erdichtete Gegenſtände. Je mehr man nun erfahren hat, je leichter wird die Erdichtung. So wie einer, der eine große Anzahl Maſchinen geſehen hat, deßwegen leichter eine neue erfinden kann, weil er eine große Menge hiezu dienlicher Begriffe und Verbindungen im Kopf hat, ſo kann der, welcher die größte Erfahrung hat, auch leichter Erdichtungen machen.

Aber dieſe Dichtungskraft iſt nur alsdenn wichtig, wenn ſie von einem ſcharfen Verſtand unterſtützt wird, ohne welchen ſie gar leicht ins Abentheuerliche ausſchweift. Darum muß in der Seele des Künſtlers der Verſtand eine völlige Herrſchaft über die lebhafteſte Würkſamkeit der Einbildungskraft behalten. Man kann jungen Künſtlern nicht oft genug wiederholen, daß ſie ihre größte Bemühung auf die Schärfung des Verſtandes und eines geſunden Urtheils anwenden, weil nur dadurch die Erdichtungen in der Anlage und Erfindung wahrſcheinlich und der Natur gemäß, in

*) La favola è l'eſſer delle coſe traſformato in geni humani ed è la verita traveſtita in ſembianza popolare: perche il poeta da corpo à i concetti, e con animar l'inſenſato, ed avvolger di corpo lo ſpirito, converte in immagini viſibili le contemplazioni eccitare dalle filoſophia. Gravina L. I. cap. 9.

*) S. Theilnehmung; Wahrſcheinlichkeit; Täuſchung.

in ihrer Würkung aber wichtig wer- den können.

* *

Th. Bonii, de poetica facultate, Lib. II. Ven. 1608. 8. — Tetens Philoſ. Verſ. Leipz. 1777. 8. B. I. XV. S. 115. — Platners Aphorismen I. §. 271 u. f. §. 430 u. f. Aufl. von 1784. —

Dichtſäulig.

(Baukunſt.)

Diejenige von den in der alten Baukunſt gebräuchlichen fünf Arten, die Säulen an einem Gebäude zu ſtellen, nach welcher ſie am dichteſten oder engeſten aneinander kamen.*) Nach dem Vitruvius kommen bey dieſer Bauart die Axen der Säulen fünf Model weit auseinander, ſo daß der Raum zwiſchen zwey Säulenſtämmen drey Model oder anderthalbe Säulendike weit wird. Wenn man in den Gebäuden blos auf die Feſtigkeit ſehen wollte, ſo dürfte man die Säulen nie ſo nahe aneinder ſetzen; es iſt alſo zu vermuthen, daß die Alten bey dichtſäuligen Gebäuden eine andre Abſicht, als die Feſtigkeit gehabt haben. Man empfindet in der That bey Betrachtung eines Gebäudes, um welches eine dichtſäulige Laube herumgeht, vielleicht wegen der dadurch verurſachten Dunkelheit, etwas feyerliches, wie in einem dichten Wald. Alſo ſchikt ſich dieſe Bauart vorzüglich zu Tempeln. Doch ſcheinet ſie auch das Gefühl von Pracht und Reichthum zu vermehren. Perrault merkt ſehr wol an, daß ſich dieſe Art beſſer für die hohen und feinen Ordnungen, wie die corinthiſche iſt, als für niedrigere und ſtärkere ſchiket.

*) S. Säulenſtellung.

Dielenköpfe.

(Baukunſt.)

Sind Zierrathen, welche bisweilen an dem doriſchen, auch wol an andern Gebälken gerade unter der Kranzleiſte angebracht werden. Sie kommen an die Stellen, wo ſonſt in der corinthiſchen und in der römiſchen Ordnung die Sparrenköpfe oder Modillion ſtehen. Und wie dieſe als die herausſtehenden Enden der Dachſparren können angeſehen werden, ſo kann man die Dielenköpfe für herausſtehende Dielen halten; deßwegen ſie weniger dik oder hoch ſind, als die Sparrenköpfe. Man ſehe die Zeichnung im Art. Gebälke. In der Baukunſt der Alten kommen ſie nicht vor.

Bey den Dielenköpfen muß, wie bey allen Zierrathen dieſer Art, den Dreyſchlitzen, Sparrenköpfen und Zahnſchnittern, die weſentliche Regel beobachtet werdeu, daß allezeit einer mitten auf jede Säule oder jeden Pfeiler treffe.*) Dieſes kann aber nicht bey jeder Säulenweite geſchehen, es ſey dann, daß jeder Dielenkopf einen Model breit, und die Zwiſchentiefen, oder der Raum von einem Dielenkopf zum andern, auch einen Model weit ſeyen. Einige Baumeiſter verzieren die Dielenköpfe mit Tropfen, die an der Unterfläche derſelben hangen.

*) S. Dreyſchlitz.

Dieſis.

(Muſik.)

War bey den Griechen der Name eines kleinen Intervalls, deſſen Größe aber verſchiedentlich angegeben wird. Ariſtoxenus, der in ſeiner Einbildung den ganzen Ton in drey oder auch in vier Intervalle theilte, nennte den vierten Theil deſſelben, (alſo nach unſrer Art zu reden den Ton, der mitten zwiſchen C und Cis fiele) eine enharmoniſche Dieſis, den dritten

ten Theil die kleine chromatiſche Dieſis, den halben Ton aber die große Dieſis.

Von dieſer letzten Bedeutung kommt es, daß die Neuern an einigen Orten dem Zeichen x, das die Deutſchen insgemein ein Kreuz nennen, den Namen Dieſis geben, weil es die Note, vor welcher es ſteht, um einen halben Ton erhöhet. So werden in Frankreich die Töne, die wir Cis und Dis nennen, Ut-dièſis oder dièſe und Re-dièſe genennt.

Dis.

(Muſik.)

Der Name der vierten Sayte unſrer heutigen diatoniſch-chromatiſchen Tonleiter. Ihre Länge verhält ſich zu der Länge der Sayte C wie $\frac{27}{12}$ zu 1. Sie macht alſo gegen C eine merklich unter ſich ſchwebende kleine Terz aus, wird aber anſtatt der reinen kleinen Terz zu C moll gebraucht. Eben dieſe Sayte wird als die große Terz zu H gebraucht; ſie ſchwebt aber merklich über ſich, indem ihr Verhältniß $\frac{405}{512}$ anſtatt $\frac{4}{5}$ iſt. Endlich wird ſie auch ſelbſt als ein Grundton gebraucht, aus welchem ſowol in der harten als in der weichen Tonart kann geſpielt werden. Dis moll kommt aber ſehr ſelten vor, weil es ſehr ſchwer iſt, daraus zu ſpielen.

Diſcant.

(Muſik.)

Eine der vier Hauptgattungen, in welche die menſchliche Stimme in Anſehung ihrer Höhe eingetheilt wird, und zwar die höchſte, welche nur Kinder, oder die weibliche Kehle, oder Caſtraten erreichen. Dieſe Stimme wird deßwegen von den Italienern Soprano, und von den Franzoſen le Deſſus, die oberſte genennt. Hiernächſt nennt man auch den für dieſe höchſte Stimme geſetzten Geſang den Diſcant, dem man auch im Schreiben der Noten die oberſte Stelle giebt.

Man unterſcheidet aber in der Diſcantſtimme wieder zwey Mittelarten, die der hohe und der tiefe Sopran genennt werden. Dieſer letztere ſcheinet wegen der Fälle des Tones vor dem andern einen Vorzug zu haben.

Es läßt ſich aus dem Namen dieſer Stimme, der eigentlich ſo viel als einen zweyten Geſang bedeutet, muthmaßen, daß in den alten Zeiten der Geſang nur einſtimmig geweſen, und daß geſchikte Sänger, die dieſe Stimme mitſingen ſollten, durch ein natürliches Gefühl der Harmonie geleitet, eine andre in harmonirenden Intervallen dazu geſungen haben, *) daß hernach dieſes die Tonſetzer auf die Gedanken gebracht hat, zwey oder noch mehr Stimmen zugleich ſingen zu laſſen, woraus denn endlich der harmoniſche vielſtimmige Geſang entſtanden und durchgehends eingeführt worden.

Der Diſcant iſt überall, wo er vorkommt, die Hauptſtimme, weil er die höchſte iſt; folglich muß der Setzer allemal auch den größten Fleiß auf denſelben wenden. Wenn er ſich gehörig ausnehmen ſoll, ſo müſſen die ſogenannten vollkommenen Conſonanzen, nämlich die Octav und die Quinte, ſo viel möglich darin vermieden werden, damit ſich dieſer

*) Deutlich erhellet dieſes aus folgender Stelle des Johann von Muris, die Rouſſeau in ſeinem Wörterbuch unter dem Wort Diſcant anführet. DISCANTAT, qui ſimul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex diſtinctis ſonis ſonus unus fiat, *non unitate ſimplicitatis, ſed dulcis concordisque mixtionis unione.* Dieſe concors mixtio zeiget deutlich das, was wir itzt Harmonie nennen, an. Wie denn das, was wir itzt Conſonanz nennen, ehedem Concordanz genennt worden iſt.

dieſer oberſte Geſang deſto beſſer aus⸗nehme.

Da ferner die höchſten Töne weniger nachklingen als die tiefern, ſo iſt es der Natur dieſer Stimme ganz gemäß, daß ſie mehr kurze Noten, oder ſogenannte Diminutiones habe, als jede andre Stimme, inſonderheit in Tonſtüken für ſolche Jnſtrumente, die den Ton nicht anhalten können. Es iſt ohnedem der Natur gemäß, daß höhere Stimmen ſchneller reden und ſingen, als tiefe, welche durch ein zu geſchwindes Fortſchreiten von einem Tone zum andern eine Verwirrung verurſachen würden.*)

Aus eben dieſem Grunde ſchiken ſich alle Arten der melismatiſchen Auszierungen, die Setzer und Sänger anzubringen pflegen, in dieſe Stimme am beſten, die wegen ihrer Höhe weder der lieblichen Bebungen, noch der ſanften Schleifungen und andrer zum Nachdruk gehöriger Veränderungen, wodurch die tiefere Töne oft ſo ſehr reizend werden, in dem Grad fähig iſt, als andre Stimmen.

Diſſonanz.

(Muſik.)

Nach dem Urſprung des Worts bedeutet es einen Klang, in dem man zwey ſich nicht ſanft genug vereinigende Töne unterſcheiden kann; alſo einen Klang, dem es an gehöriger Harmonie fehlt, oder das Gegentheil der Conſonanz. Wie aber das Conſoniren nichts abſolutes iſt, ſondern von der vollkommenen Harmonie zweyer im Uniſonus geſtimmten Sayten allmählig abnimmt, bis man endlich zwiſchen den zwey Tönen mehr einen Streit, als eine Uebereinſtimmung empfindet; ſo läßt ſich nicht mit Genauigkeit ſagen, wo das Conſoniren zweyer Töne aufhöre und das Diſſoniren anfange, wie bereits im Artikel Conſonanz iſt erinnert worden.

*) S. Theilung.

Damit die für die Muſik wichtige Materie von den Diſſonanzen deutlich und gründlich abgehandelt werde, ſoll erſtlich der Begriff der Diſſonanz, ſo genau als es ſich thun läßt, feſtgeſetzt, hernach die in der heutigen Muſik vorkommenden Diſſonanzen angezeiget, zuletzt aber, wie dieſelben zu brauchen und zu behandeln ſind, gelehrt werden.

So wie die Harmonie oder das Conſoniren aus einer ſolchen Uebereinſtimmung zweyer Töne entſteht, die ſie in einen Klang vereiniget, in dem man die Verſchiedenheit der Töne ohne Widrigkeit fühlt, ſo entſteht das Diſſoniren aus einer gewaltſamen Vereinigung zweyer Töne, die einander zu widerſtreiten ſcheinen. Man merkt nicht nur die Verſchiedenheit der beyden Töne in dem Klang, ſondern zugleich etwas widriges, das ihrer Vereinigung entgegen iſt. Dabey iſt dieſes offenbar zu fühlen, daß dieſe Widrigkeit zunimmt, je näher die beyden Töne in Anſehung ihrer Höhe an einander kommen. Nur wenn ſie ſich ſo nahe kommen, daß man ſie für einerley hält, ſo wird das Diſſoniren in ein völliges Harmoniren verwandelt.

Läßt ſich hieraus nicht abnehmen, daß das Diſſoniren aus etwas Widerſprechendem in der Empfindung entſtehe? Wenn diejenige Diſſonanz die widrigſte iſt, in welcher die beyden Töne in Anſehung der Höhe nur wenig aus einander ſind, ſo ſcheinet es, daß das Urtheil gelenkt werde, ſie für einerley zu halten, da die Empfindung das Gegentheil fühlen, und in ſo fern in dem Klang eine Unvollkommenheit empfinden läßt. Darin ſcheinet das Diſſoniren etwas ähnliches mit der Widrigkeit zu haben, die wir allemal bey den Sachen empfinden, die das nicht ſind, was ſie nach unſerm Urtheil ſeyn ſollen.

Man kann für gewiß annehmen, daß wir die verſchiedenen Höhen der

Töne eben ſo klar empfinden, als wir die Verſchiedenheit in der Länge an neben einander liegenden Linien ſehen. Darin liegt der Grund der gar nicht neuen Beobachtung, daß man die Conſonanzen und Diſſonanzen aus dem Verhältniß der Zahlen beurtheilen könne. Wie wir nun bey zwey neben einander liegenden Linien mit Leichtigkeit entdeken, daß die eine nur die Hälfte, oder zwey Drittel, oder drey Viertel der andern ſey, und indem wir dieſes entdeken, uns gar leicht beyde in einer vereiniget, und dennoch jede beſonders und in beſtimmter Verhältniß gegen die andre vorſtellen können, ſo iſt es auch mit den conſonirenden Tönen beſchaffen. So bald aber zwey neben einander liegende Linien beynahe gleich groß ſind, ſo daß wir die Länge, um welche die eine die andre übertrifft, gegen das Ganze nicht mehr abmeſſen, und alſo nicht ſagen können, die kürzere ſey um $\frac{1}{4}$ oder $\frac{1}{5}$ oder $\frac{1}{6}$ kleiner, als die längere, ſo ſind wir geneigt zu urtheilen, ſie ſollten gleich ſeyn, alsdenn macht der offenbare Augenſchein, daß ſie es nicht ſind, eine widrige Würkung auf uns.

Wenn dieſe Bemerkungen wahr ſind, und ſie ſcheinen es in der That zu ſeyn, ſo folget daraus, daß das Diſſoniren zweyer Töne eigentlich darin liegt, daß man in dem aus beyden zuſammengeſetzten Klang etwas widerſprechendes empfindet, und einer der beyden Töne das nicht iſt, was er einem dunkeln Urtheil nach ſeyn ſollte. Indem wir C und D zwey nahe an einander liegende Töne zugleich hören, ſo entſteht aus ihrer nahen Uebereinkunft das dunkle Urtheil, daß ſie gleich hoch ſeyn ſollten; die Empfindung aber widerſpricht dieſem Urtheil. Dieſes Empfinden wird noch lebhafter, wenn wir C und Cis zugleich hören, weil das Urtheil, daß beyde einerley Ton ſeyn ſollten, noch gewiſſer wird.

Es zeiget ſich hiebey noch ein Umſtand, der dieſe Muthmaßungen merklich beſtätiget. Man kann die ganze diatoniſche Tonleiter C, D, E, F, G, A, H, c, herauf und herunter ſingen, ohne das geringſte widrige darin zu empfinden. Warum haben zwey nahe an einander liegende Töne C und D, wenn ſie auf einander folgen, nichts widriges; und warum haben ſie es nur, wenn ſie zugleich gehört werden? Iſt es nicht deßwegen, weil man im erſten Falle gleich merkt, daß es verſchiedene Töne ſeyn ſollten; im andern aber urtheilet, ſie ſollten einerley ſeyn? Hieraus aber würde die Erklärung, die wir vom Diſſoniren gegeben haben, ihre völlige Beſtätigung bekommen.

Ohne Zweifel fällt jedem, der dieſes lieſt, dabey dieſe Folge ein, daß nach dieſer Erklärung keine Töne gegen einander diſſoniren, als die, welche um weniger als eine Terz auseinander ſind, weil bekannt iſt, daß die Terz nichts widriges mehr hat. Und daraus wird man einen Einwurf gegen unſre Erklärung des Diſſonirens machen. Man wird ſagen, daß verſchiedene von allen Harmoniſten für Diſſonanzen erkannte Intervalle vorkommen, die größer ſind als die Terz, wie die falſche Quinte, die Septime und die None, die unmöglich deßwegen widrig klingen, weil man ſie mit dem Grundtone, mit dem ſie zugleich klingen, für einerley zu halten verſucht wird.

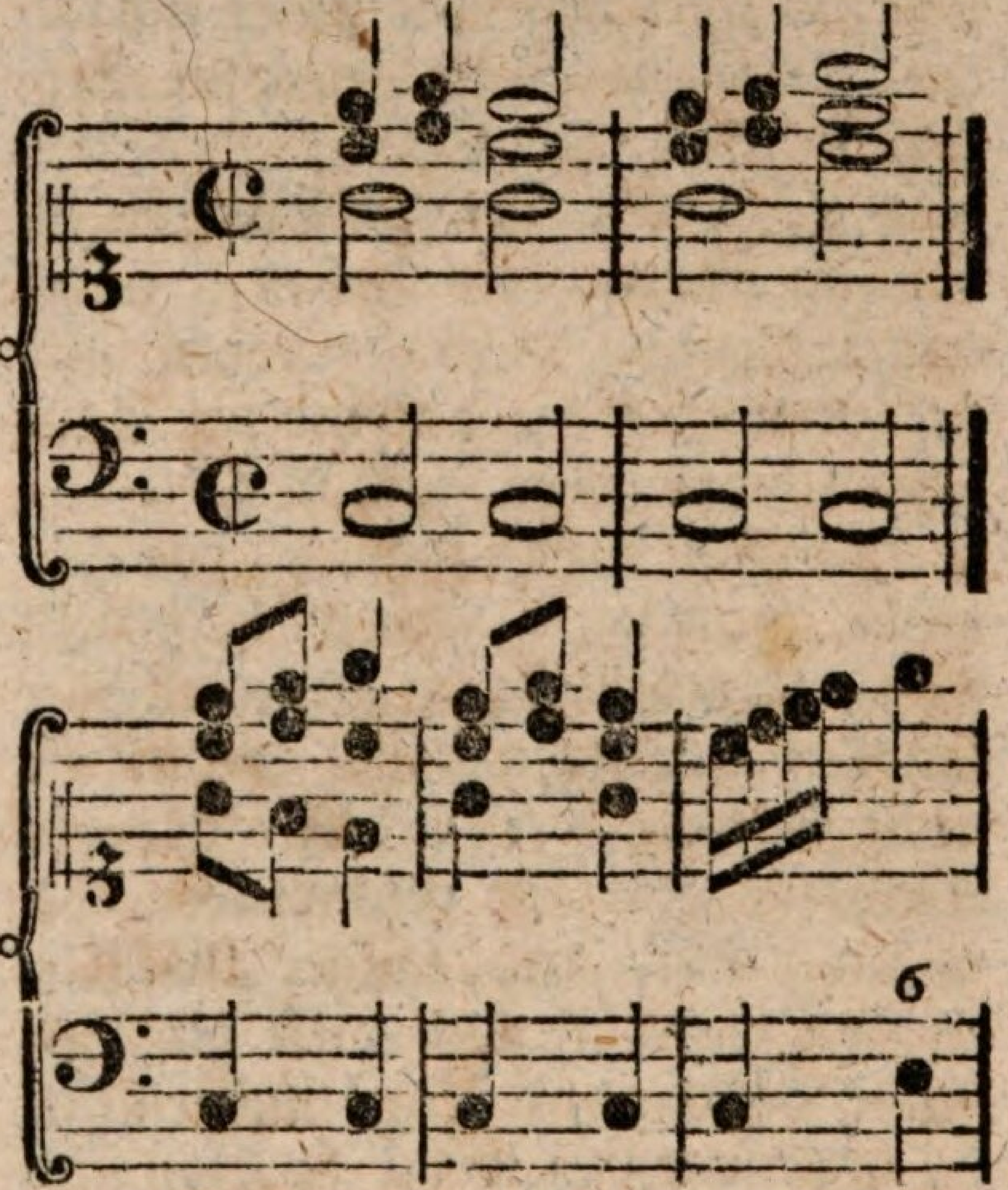
Dieſer Einwurf läßt ſich leicht heben. Man muß nur die Beobachtung vor Augen haben, daß jeder Grundton auch das Gefühl ſeiner Octave, und, wiewol etwas weniger merklich, ſeiner Quinte erwekt. Die Septime diſſonirt nicht gegen den Grundton, ſondern gegen die Octave, der ſie zu nahe liegt. Aus eben dieſem Grunde wird die Quarte, die ſonſt alle Eigenſchaften einer vollkomme-

kommenen Conſonanz hat, verdächtig, weil ſie der Quinte zu nahe kommt. Warum dieſes bey der Sexte, die der Quinte eben ſo nahe liegt, nicht geſchehe, iſt freylich nicht klar genug. Vielleicht vermag die ſchöne Harmonie der Quarte, welche die Sexte vom Grundtone mit der Terz deſſelben macht, daß das, ohnedem nicht ſtarke, Gefühl der Quinte noch mehr verdunkelt wird, und die Sexte alſo nichts widriges hat. Dieſes ſey von der Natur der Diſſonanz geſagt.

Es folget hieraus, 1) daß jedes Intervall, das um weniger, als eine Terz vom Grundton oder deſſen Octave abſteht, diſſonire. 2) Daß ohne Rükſicht auf den Grundton oder deſſen Octave zwey Töne, die um weniger als eine Terz auseinander liegen, wenn gleich jeder für ſich mit dem Grundton conſonirt, dennoch unter ſich diſſoniren.

Aus dem erſten Schluſſe erkennen wir, daß die Secunden und Septimen des Grundtones, in Abſicht auf dieſe und auf ſeine Octave, die eigentlichen Diſſonanzen ſeyen; aus dem zweyten aber, daß, wo Terz und Quart, Quint und Sexte zugleich vorkommen, wenn ſie gleich beyde gegen den Grundton oder ſeine Octave conſoniren, eine von beyden eine Diſſonanz ſey. Thut man nun noch hinzu, daß jeder Ton, der das lebhafte Gefühl einer mit dem Grundton enge verbundenen Conſonanz erwekt, dem er ſelbſt ſehr nahe liegt, gegen dieſe diſſonire, ſo begreift man auch deutlich, warum die falſche Quinte diſſonirt; weil ſie nämlich das Gefühl der wahren Quinte erwekt.

Wir haben nunmehr zu unterſuchen, wie der Gebrauch der Diſſonanzen in der Muſik aufgekommen iſt. Nachdem der mehrſtimmige Geſang eingeführt worden, fanden ſich auch nach und nach die Veranlaſſungen dazu. Die natürlichſte ſcheinet die Ausfüllung der Intervalle, durch welche eine hohe Stimme ihren Geſang fortführte. Jedermann fühlt, wie natürlich es iſt, wenn der Geſang um eine Terz ſteigt oder fällt, durch die Secunde in die Terz zu ſteigen oder zu fallen. Wenn aber die tiefere Stimme inzwiſchen ihren ordentlichen Gang behält, ſo werden die Töne, die man im Durchgang berühret, nothwendig gegen ſie diſſoniren. Faſt eben ſo natürlich iſt es auch, daß man anſtatt einen Ton zweymal hinter einander, wie die Melodie es erfodert, anzugeben, auf den zweyten durch einen Vorſchlag, von dem halben Ton über oder unter ihm komme, da denn dieſer Vorſchlag ebenfalls eine Diſſonanz ausmacht. Man ſehe folgende Beyſpiele:



Hier iſt allemal auf der guten Zeit des Takts die Harmonie völlig conſonirend; nur in dem Uebergang von der erſten Zeit des Takts auf den zweyten kommen in den obern Stimmen Töne vor, die gegen die Grundſtimme, die inzwiſchen liegen bleibet, diſſoniren. Da dieſe Durchgänge dem Geſang natürlich ſind, ſo brauchte man ſie, ob ſie gleich mit dem Baß diſſonirend gefunden wur-

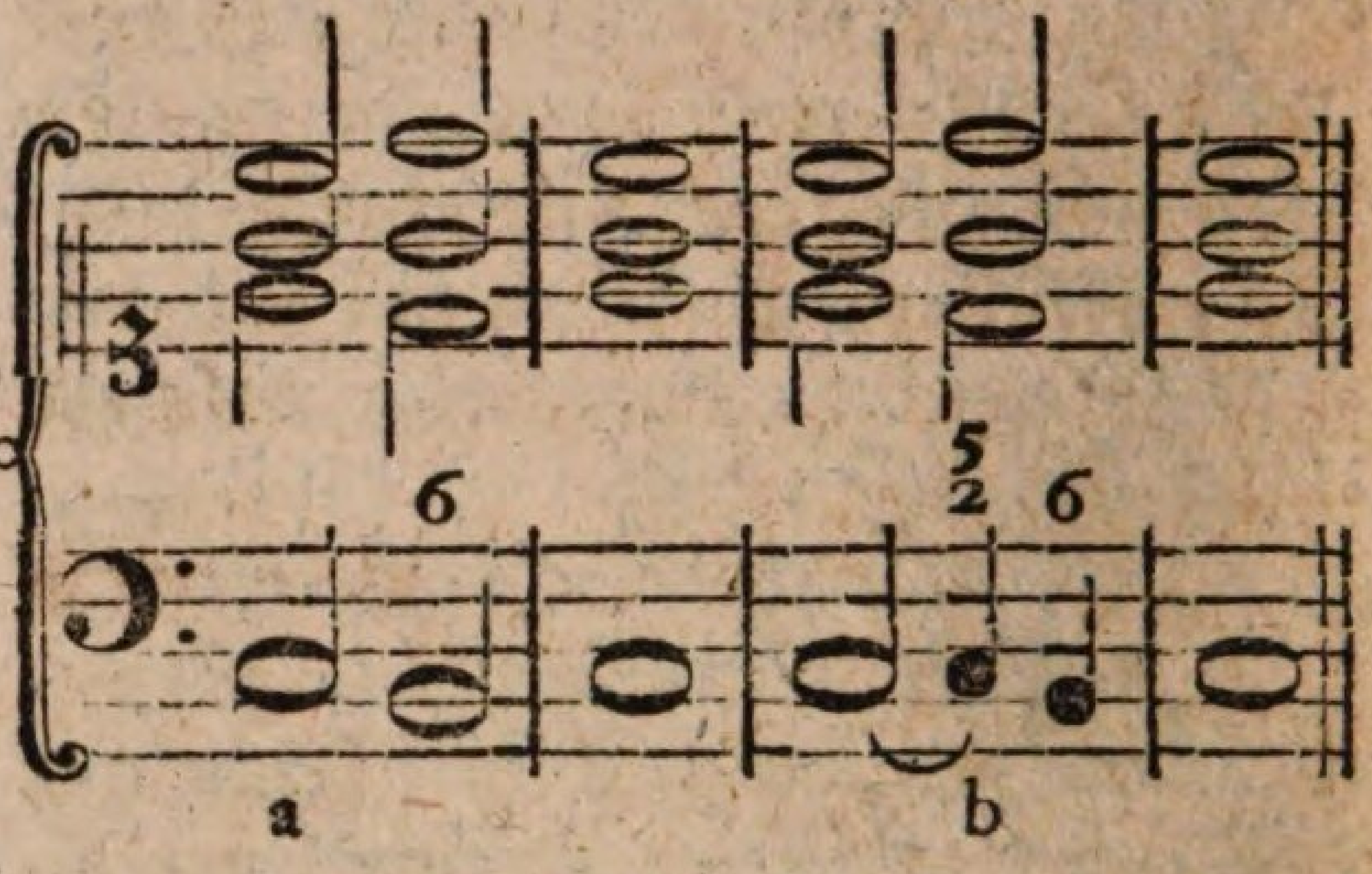
den. Wegen der Geſchwindigkeit des Ueberganges wird die conſonirende Harmonie nur einen Augenblik unterbrochen, und ſogleich auf den folgenden Schlag mit einer doppelten Annehmlichkeit wieder hergeſtellt.

Dieſe Art der Diſſonanzen ſcheinet die erſte zu ſeyn, auf die man gefallen iſt. Man nennet ſie izt durchgehende Diſſonanzen. Sie ſind aber von zweyerley Art. Entweder ſtehen ſie auf der guten Zeit des Takts, und kommen den Conſonanzen, in die ſie in der ſchlechten Zeit eintreten, zuvor, und werden alsdenn Wechſelnoten genennt; oder ſie fallen auf die ſchlechte Zeit des Takts, und gehen in der folgenden guten Zeit in Conſonanzen über; jene ſind etwas härter als dieſe.*) Eine ſolche Diſſonanz kann in der nächſten Zeit über ſich oder unter ſich treten, wie im erſten und zweyten Beyſpiel zu ſehen iſt. Damit aber das, was ſolche Durchgänge würklich im Geſang angenehmes haben, durch das Diſſoniren nicht verdorben werde, ſo müſſen die diſſonirende Töne ſchnell durchgehen, und in der nächſten Zeit des Takts muß die conſonirende Harmonie wieder hergeſtellt ſeyn. Kommen ſie im gemeinen oder langſamen Takt vor, ſo können ſie nicht länger als ein Achteltakt, beym Allabreve oder der geſchwinden Bewegung aber, nicht länger als Vierteltakt ſeyn. Sonſt ſind dieſe durchgehende Diſſonanzen keiner andern Regel unterworfen; weder ſie ſelbſt ſind an einen völlig beſtimmten Gang gebunden, (wie in dem erſten und zweyten Beyſpiel zu ſehen, wo die Quarte das eine mal zurük in die Terz, das andre mal in die Quinte tritt,) noch wird der Baß durch ſie in ſeiner Fortſchreitung gehemmet; alſo behalten in dem angeführten Beyſpiel ſowol die obern Stimmen als der Baß, jede gerade den Gang, den ſie

*) S. Durchgang.

wenn dieſe durchgehende Diſſonanzen weggeblieben wären, würden behalten haben. Daher kommt es auch, daß dergleichen Diſſonanzen nicht in Betrachtung kommen, wenn von den Regeln die Diſſonanzen zu behandeln die Rede iſt.

Wollte man aber ſolche Durchgänge länger anhalten, zumal auf guten Zeiten des Takts, wo die Töne einen Accent oder Nachdruk bekommen, ſo würde das Diſſoniren ſchon ſo empfindlich ſeyn, daß man gezwungen würde der Harmonie einen beſtimmten Gang zu geben, wodurch die Unordnung wieder gut gemacht würde. Dieſes wird aus folgendem Beyſpiel klar werden:

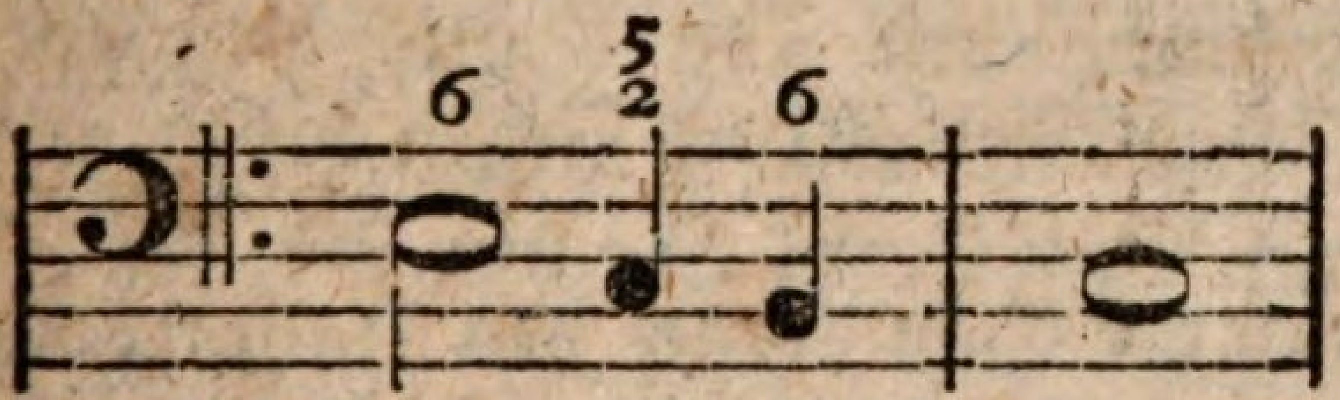


Man kann zu den hier angezeigten obern Stimmen den Baß auf mehr als einerley Art ſetzen. Nach dem Accord C bey a kann man im Baſſe G oder H nehmen, um hernach in C zu ſchließen. Hat man aber, wie bey b, auf dem zweyten Schritt der obern Stimmen im Baſſe den Ton C einen Vierteltakt liegen laſſen, und dadurch das Diſſoniren empfindlich gemacht, ſo iſt nun kein ander Mittel dieſe Unordnung wieder gut zu machen, als daß man den Baß um einen Grad unter ſich treten laſſe. Dadurch wird der diſſonirende Baßton C zu einem Vorſchlag, der die Harmonie nur eine Zeitlang aufgehalten, und dadurch ein Verlangen nach ihr erwekt hat, welches auf der nächſten Zeit des Takts würklich befriediget wird. Jeder andre Gang des Baſſes würde anſtößig ſeyn.

Dieſe

Dieſe Art der Diſſonanz iſt alſo eine Verzögerung oder Aufhaltung einer Harmonie, die das Ohr erwartet, und die durch die Aufhaltung einen größern Reiz bekommt. Es liegt, wie leicht zu ſehen iſt, in der Natur dieſer Diſſonanz, daß ſie ſchon zum voraus das Gefühl der Conſonanz mit ſich führet, folglich, daß ſie ganz nahe an derſelben liege, und nur einen kleinen Schritt dahin zu thun habe. Es iſt alſo nothwendig, daß ſie in der nächſten Harmonie dieſen Schritt thue. Dieſes iſt alſo der Urſprung einer zweyten Art der Diſſonanzen, die man **Vorhälte** oder **Verzögerungen** nennt, und die ſchon ſtrengern Regeln, als die durchgehenden Diſſonanzen unterworfen ſind. *)

Man hat gemerkt, daß ſie gar zu hart wären, wenn ſie ohne alle vorhergegangene Veranlaſſung einträten. Wenn man von dem vorhergehenden Beyſpiel den Baß ſo ſetzen wollte:



ſo würde der diſſonirende Ton C ohne alle Veranlaſſung, als ein fremder, nicht hieher gehöriger, widriger Ton eintreten, von deſſen Erſcheinung gar kein Grund anzugeben iſt. Dergleichen plötzliche Unordnungen ſind dem natürlichen Zuſammenhang unſrer Vorſtellung zuwider. So aber, wie der Baß bey b ſteht, da der diſſonirende Ton C in der vorhergehenden Zeit des Takts ſchon vorhanden geweſen, und ſeine Fortſchreitung nur verzögert, da inzwiſchen die obern Stimmen ihren Gang fortſetzen, merkt das Ohr, daß die aus der Verzögerung entſtehende Unordnung bald kann gehoben werden. Daraus ſah man, daß dergleichen diſſonirende Vorhalte nur dann könnten angebracht werden, wenn ſie in der vorhergehenden Harmonie ſchon vorhanden geweſen, oder, wie man ſich insgemein ausdrukt, gelegen haben.

Alſo erfodert dieſe Diſſonanz zwey Bedingungen: ſie muß vorher liegen, und hat nachher ihre genaue beſtimmte Fortſchreitung; daß heißt in der Kunſtſprache: ſie muß vorbereitet ſeyn und aufgelöſt werden. Die Vorbereitung beſteht darin, daß ſie in dem vorhergehenden Accord, als eine Conſonanz da geweſen; die Auflöſung aber darin, daß ſie in die conſonirenden Töne übergehe, an deren Stelle ſie ſteht, oder deren Eintritt ſie aufgehalten hat.

Von dieſen Diſſonanzen iſt noch zu merken, daß ſie ihrer Natur nach, um ſich von blos durchgehenden Diſſonanzen zu unterſcheiden, und zugleich die Erwartung der darauf folgenden Conſonanz deſto lebhafter zu erweken, auf die guten oder nachdrüklichen Zeiten des Takts fallen, und ſich auf den ſchlechten Zeiten auflöſen. *) Indem ſie aber auf die gute Zeit des Takts fallen, und vorher ſchon müſſen gelegen haben, ſo entſtehen daher die Bindungen. Dieſes und was von ihrer Vorbereitung und Auflöſung angemerkt worden, wird aus der unten beygefügten Tabelle der Diſſonanzen noch deutlicher werden. Wir merken von dieſen Diſſonanzen nur noch dieſes an, daß wir ihnen in dieſem Werk den Namen der zufälligen Diſſonanzen gegeben haben, weil ſie nur eine Zeitlang die Stelle der Conſonanzen, in welche ſie eintreten, einnehmen, und ſonſt in dem Fortgang der Harmonie nichts ändern. Durch dieſen Namen unterſcheiden wir ſie von den Diſſonanzen,

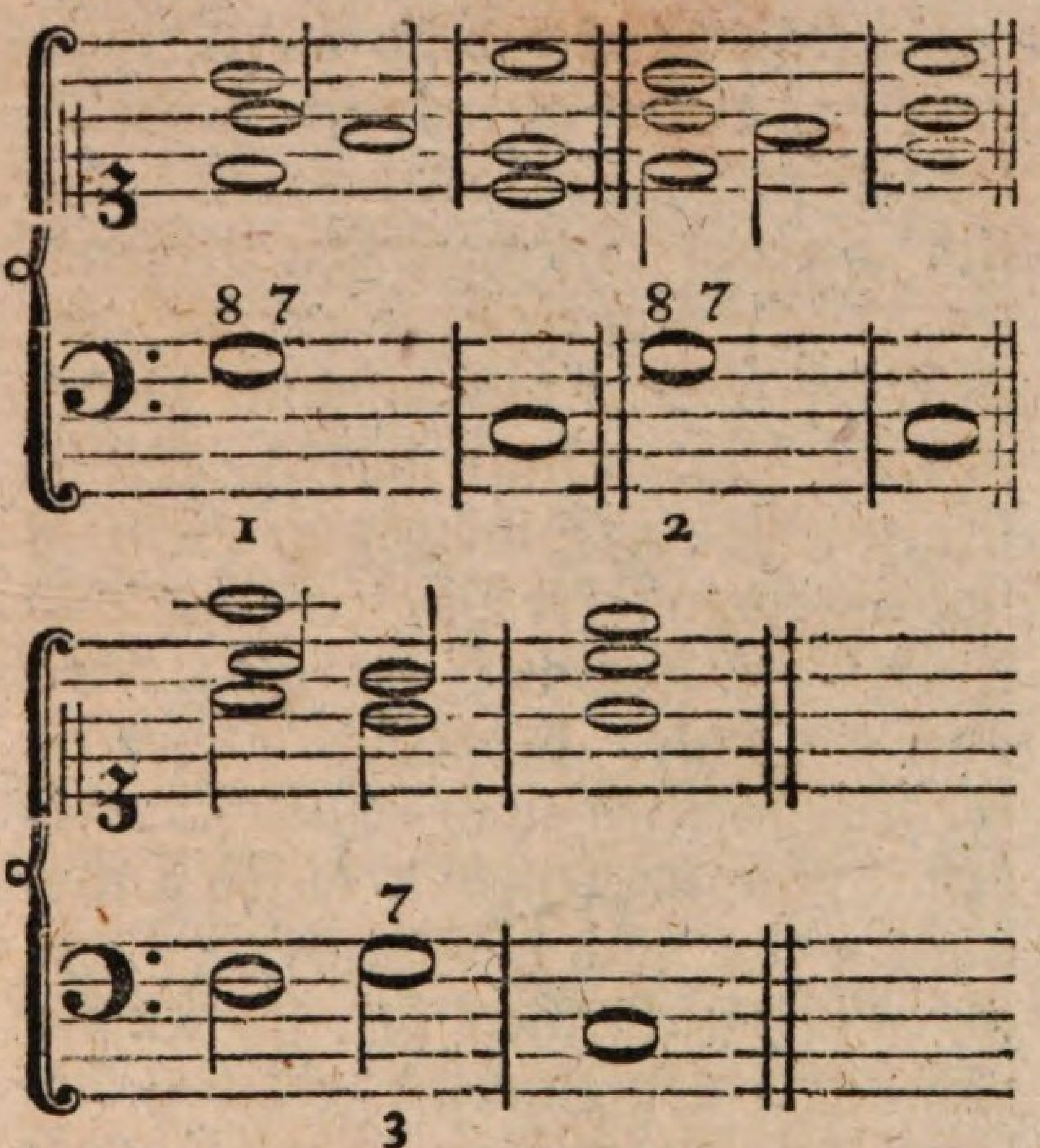
*) Vorhalt; None; Quarte.

*) Es giebt aber einige Fälle, da ihre Auflöſung bis in die folgende gute Zeit, oder bis in den folgenden Takt verzögert wird, wovon im Artikel **None** und **Quarte** Beyſpiele vorkommen.

von welchen ſogleich ſoll geſprochen werden, die wir weſentliche Diſſonanzen nennen.

Dieſe dritte Gattung der Diſſonanzen können deßwegen weſentliche genennt werden, weil dieſelben nicht wie die vorhergehenden, blos eine Zeitlang die Stellen der Conſonanzen, in die ſie übergehen, einnehmen, ſondern eine ihnen eigene Stelle behaupten, und den conſonirenden Accorden hinzugefügt oder eingemiſcht werden.

Den Urſprung des Gebrauchs dieſer Diſſonanzen hat der Herr d'Alembert auf eine ſehr natürliche Weiſe erklärt, indem er angemerkt, daß ſie allemal auf der Dominante eines Durtons, in welchem man ſchließen will, nothwendig werden. Folgende Beyſpiele werden dieſes deutlich machen:



Man ſetze, daß man in C dur auf der Dominante den Dreyklang zur Harmonie genommen habe, wie hier bey 1 und 2, von da aber in dem Hauptton C ſchließen wolle: ſo wird man leicht begreifen, daß die Septime nothwendig müſſe zu Hülfe genommen werden, um die Harmonie nach dem Hauptton zu lenken. Denn ohne dieſe Septime iſt nichts vorhanden, das das Gehör nach dem Schluß in C lenkt; man kann in G ſtehen bleiben, oder von da hingehen, wo man will, weil ein völlig conſonirender Accord die Fortſchreitung der Harmonie ganz unbeſtimmt läßt. Ferner iſt auch offenbar, daß man bey dem Dreyklang auf G ungewiß iſt, in welchem Hauptton man ſich befindet, indem dieſe Harmonie ſowol der Dominante des Tons C dur, als dem Ton G als Hauptton zukommt.

Dieſe doppelte Ungewißheit oder Unbeſtimmtheit in Anſehung der Harmonie und Fortſchreitung wird gehoben, ſobald man eines der Intervalle des Dreyklanges verläßt, und die Septime dafür nimmt. Denn dieſe läßt das Gehör nicht länger im Zweifel, daß der Accord, den man hört, der Accord auf der Dominante des Httptones C dur ſey, weil der Hauptton G dur in ſeiner Tonleiter nicht F, ſondern Fis hat. Eben ſo würde man im dritten Beyſpiel, indem man auf den Accord G kommt, den Ton F aus dem vorhergehenden Accord liegen laſſen, um den Accord auf G, als den Accord auf der Dominante des Httptones C dur zu bezeichnen. Da nun aber dieſe hinzugefügte Septime ſtark diſſonirt, ſo entſteht die Nothwendigkeit, ſie in der nächſten Harmonie in eine Conſonanz übergehen zu laſſen. Weil nun der Schluß in den Hauptton geht, deſſen Quarte die Septime der Dominante iſt, ſo tritt ſie natürlicher Weiſe einen Grad unter ſich in die Terz des folgenden Grundtones.

Dieſe Diſſonanz wird in den verſchiedenen Umkehrungen des Septimenaccords bald zur Quinte, bald zur Terz, bald zum Grundton,*) wie aus der Tabelle, wo zugleich die Vorbereitungen und Auflöſungen dieſer weſentlichen Diſſonanz deutlich angezeiget ſind, zu ſehen iſt.

Dieſes

*) S. Septime.

Dieſes ſind alſo die drey Arten der Diſſonanzen, und die Gelegenheiten oder Veranlaſſungen, durch welche ihr Gebrauch eingeführt worden. Die zweyte Art oder die Vorhalte dienen, die conſonirende Harmonie aufzuhalten, um das Verlangen nach derſelben zu erweken, zugleich aber haben ſie, vermittelſt der Bindungen, auf den Gang des Taktes einen Einfluß, indem ſie die Takte in einander verſchlingen, und dadurch die Aufmerkſamkeit unaufhörlich reizen. Die dritte Art, nämlich die weſentlichen, hindern die Ruhe, die man ſonſt bey der Harmonie des Dreyklanges finden würde, leiten das Gehör nach dem Schluſſe auf der nächſten Harmonie, und können, wenn ſie in verſchiedenen hintereinander folgenden Accorden angebracht werden, die Empfindung in einer langen Erwartung halten.

Alſo kann man überhaupt ſagen, daß die Diſſonanzen viel Lebhaftigkeit in die Muſik bringen, und wichtige Hülfsmittel zum guten Ausdruk ſind; da ſie enge Verbindungen, Aufhaltungen, Verwiklungen, Erwartungen und Täuſchungen des Gehörs erweken.

Endlich iſt noch ein Fall zu bemerken, wodurch bisweilen bey Ausweichungen auch Diſſonanzen von einer beſondern Art entſtehen, nämlich die übermäßigen Intervalle. Nichts iſt geſchikter einen Ton anzukündigen, als das Subſemitonium deſſelben, oder ſeine große Septime. Wenn man daher ganz ſchnell in einen Ton hineintreten will, ſo kann dieſes füglich dadurch geſchehen, daß man in dem vorhergehenden Accord plötzlich ſeine große Septime als einen fremden Ton hören läßt; daher entſtehen die übermäßigen Diſſonanzen, wovon die Beyſpiele in der folgenden Tabelle zu ſehen ſind.

Tabelle der Diſſonanzen,

in welcher ihre Verhältniſſe und ihr Gebrauch deutlich zu erkennen ſind.

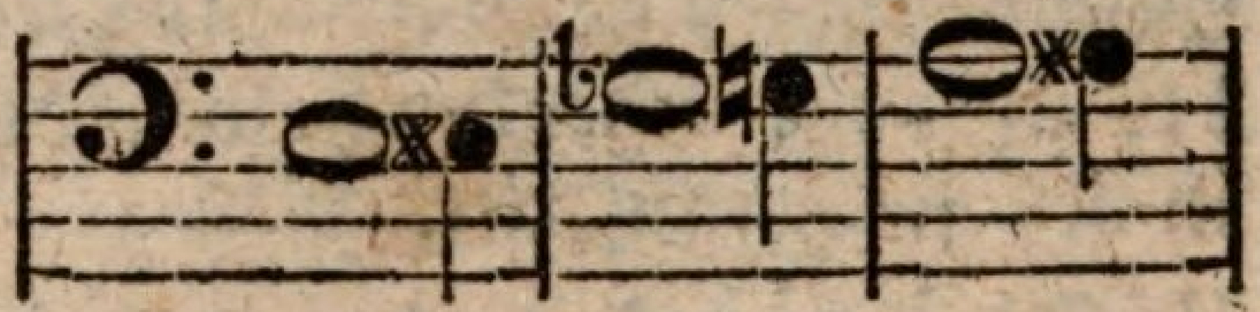
I. Die übermäßige Prime und in der Umkehrung die verminderte Octave.

Sie iſt eigentlich der Unterſchied zwiſchen der großen und kleinen Terz, folglich nach ihrem reinen Verhältniß $\frac{24}{25}$; kommt aber in unſerm Syſtem in vielerley Verhältniſſen vor.

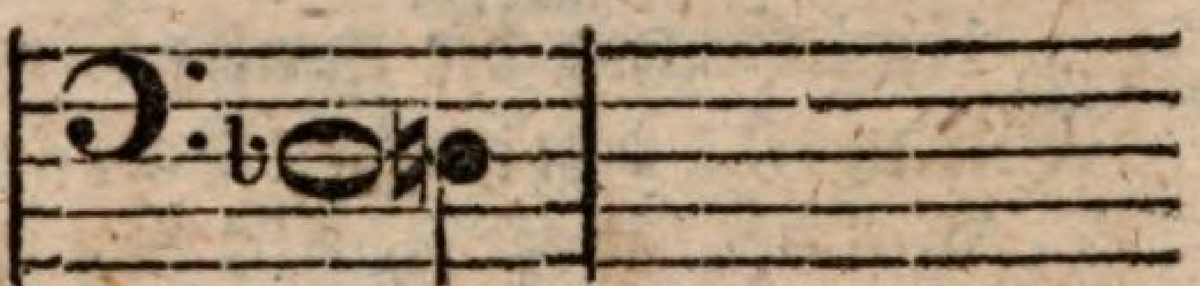
$\frac{243}{256}$

$\frac{128}{135}$

$\frac{15}{16}$



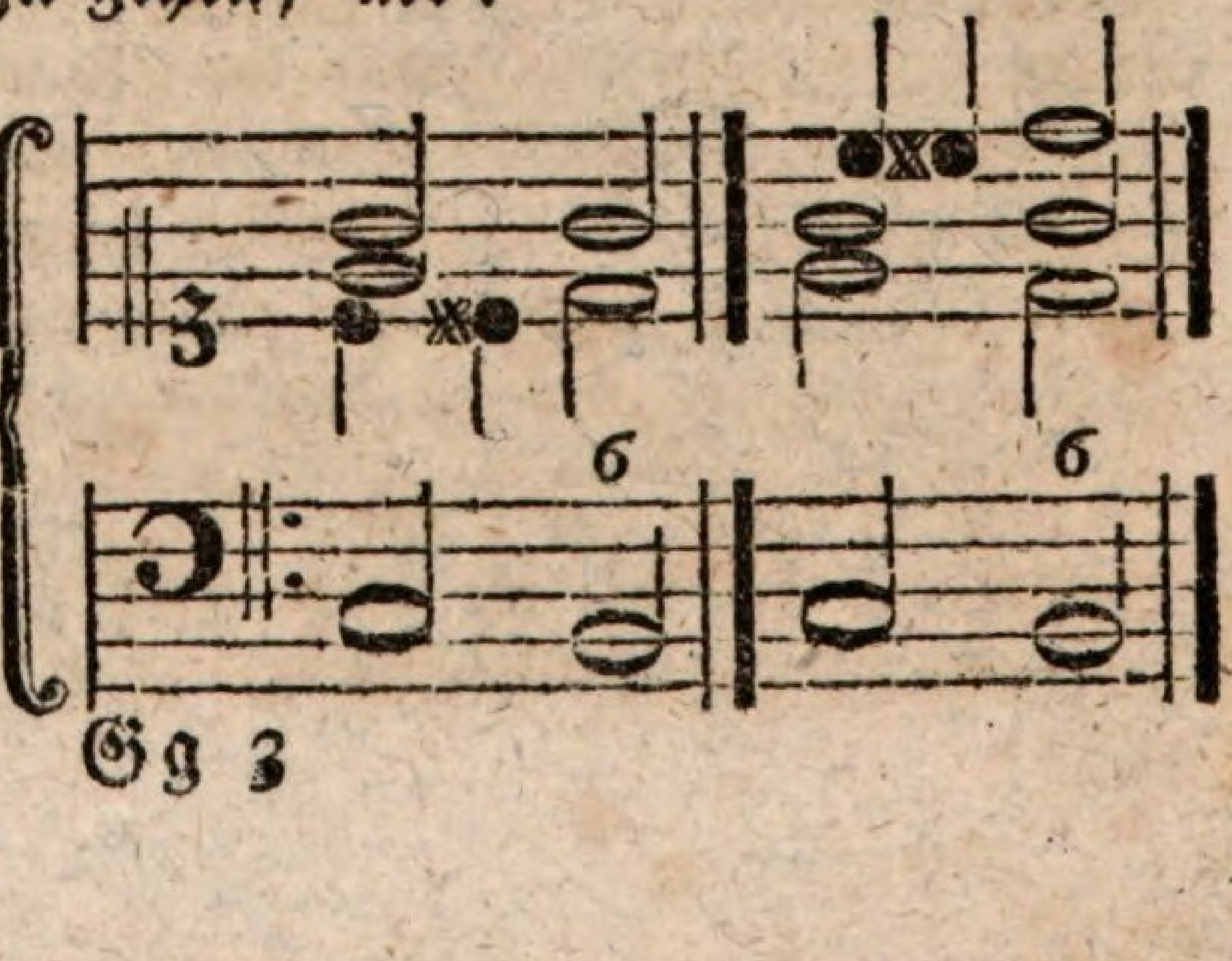
$\frac{2048}{2187}$

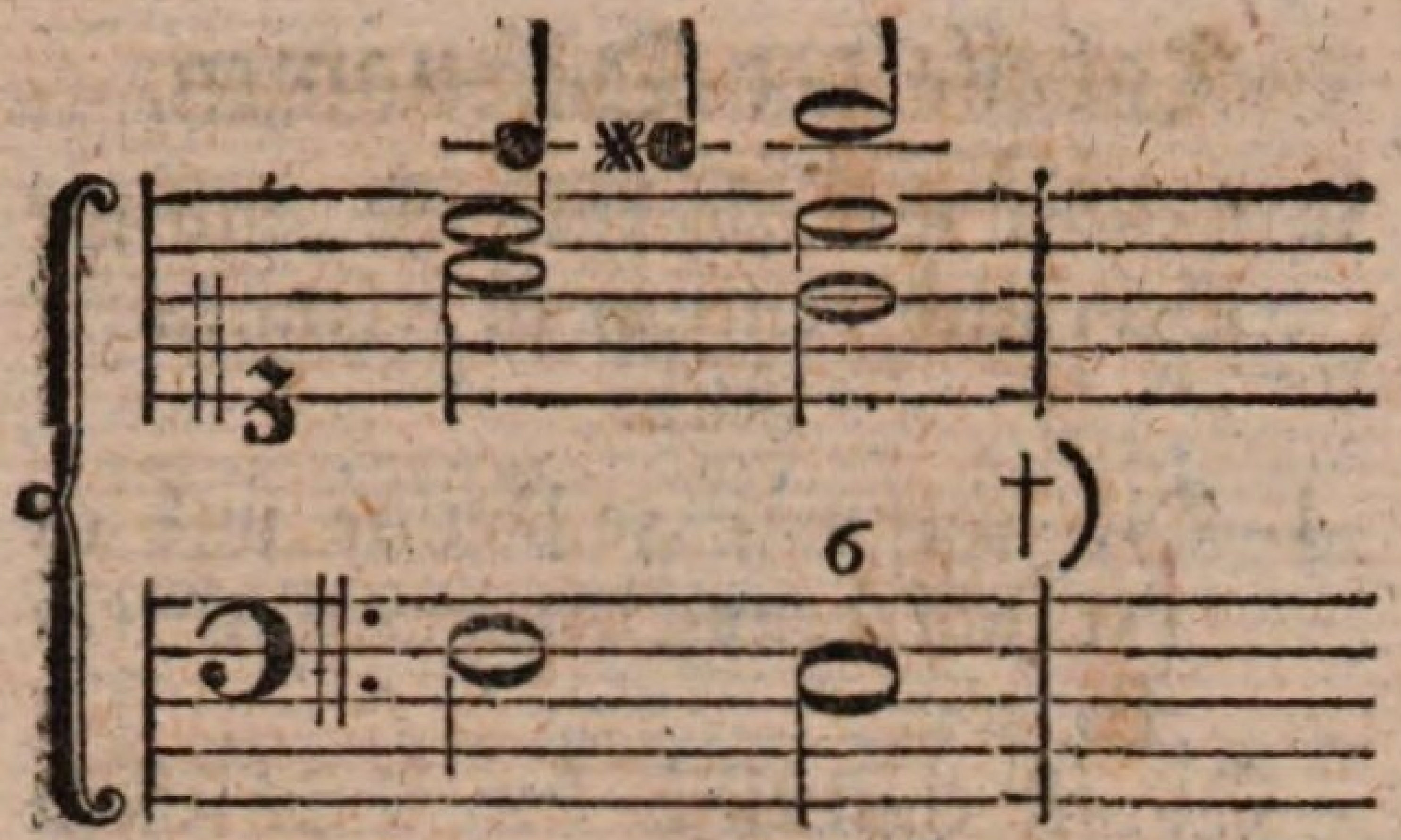


Die beyden letzten Arten ſind zu groß, um als übermäßige Primen gebraucht zu werden; das Ohr empfindet die kleine Secunde.

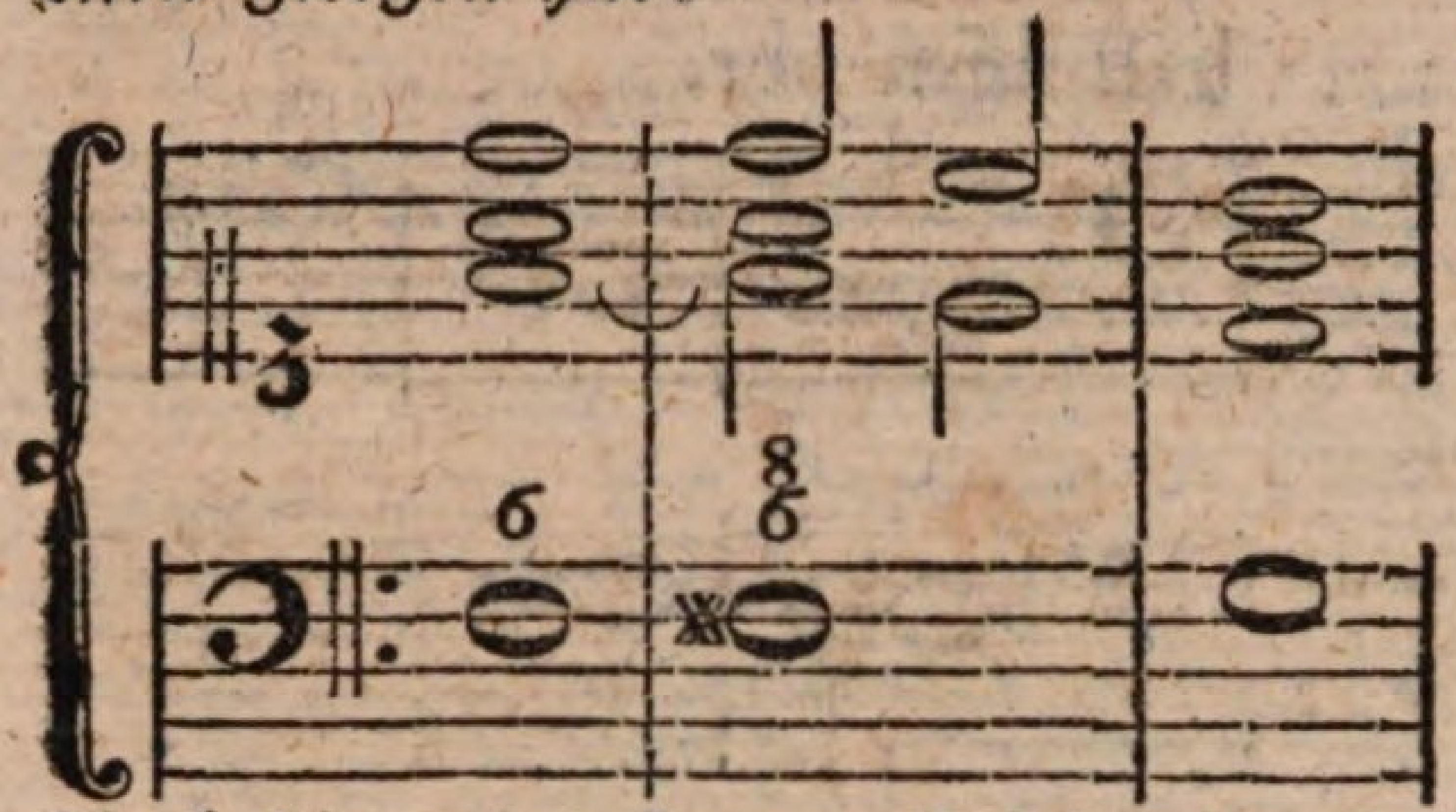
Dieſe Diſſonanz wird gebraucht

1) durchgehend in den obern Stimmen; da man die natürliche Octave oder Prime in einem Accord bey liegendem Baſſe verläßt, und ſie um einen halben Ton erhöht nimmt, um dadurch, als durch ein Subſemitonium in den nächſten Ton darüber zu gehen, als:





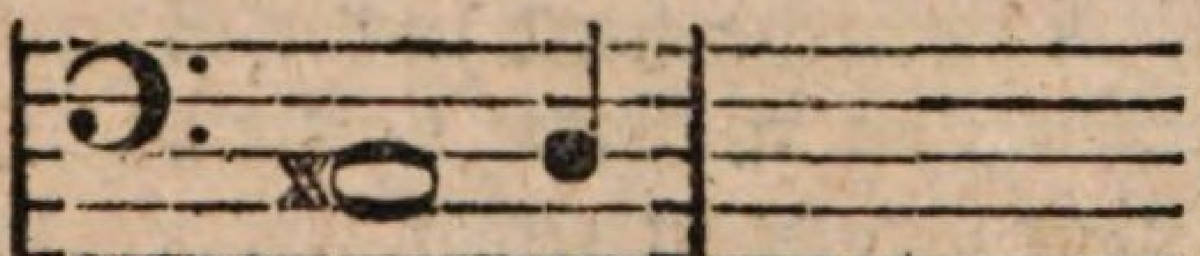
2) Auf folgende Weiſe, da die Erhöhung im Baſſe geſchieht, und die natürliche Octave in den obern Stimmen gelegen hat:

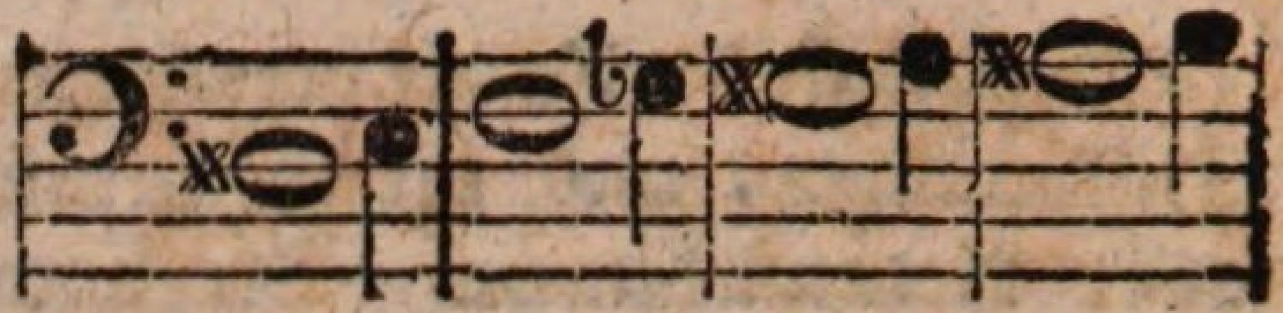


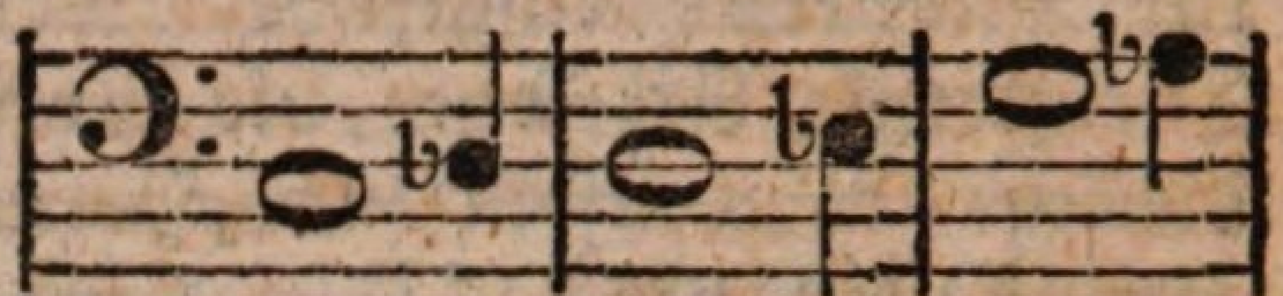
Auch hier wird ſie zum Subſemitonio des über ihr liegenden halben Tones, in den ſie herauftritt.

II. Die kleine Secunde, und in der Umkehrung die große Septime. Sie macht den halben Ton aus, ſowol den großen, als den kleinen, und kommt in viererley Verhältniſſen vor.

$\frac{15}{16}$

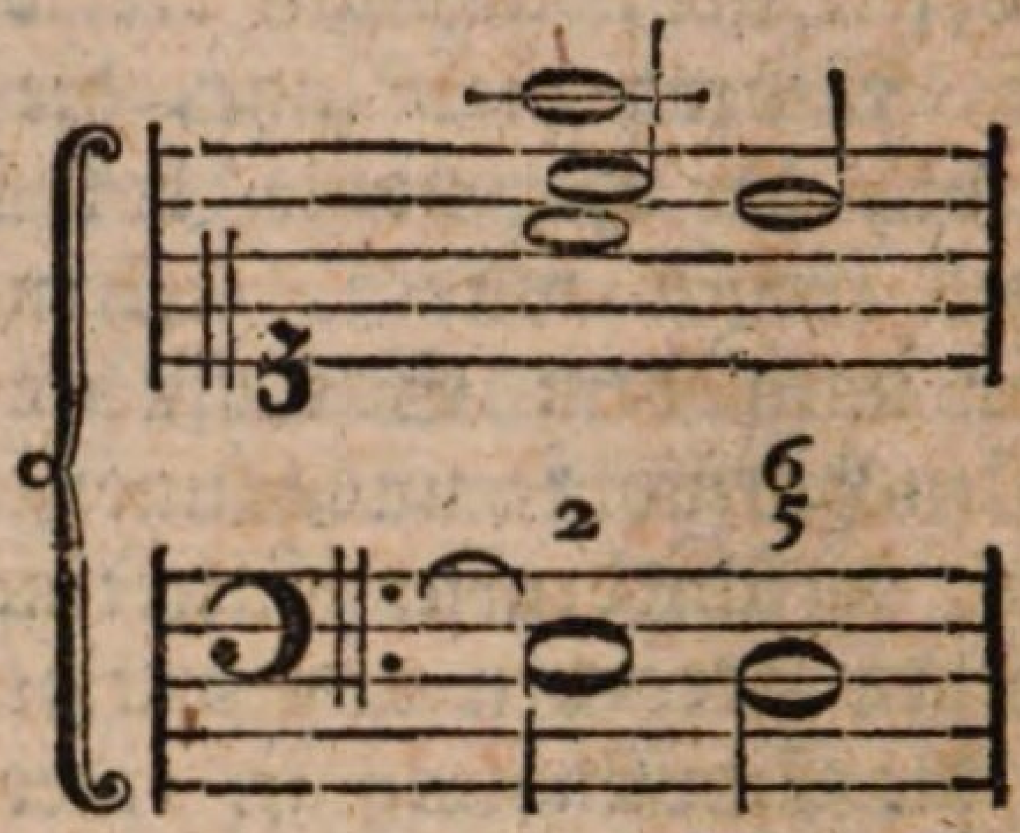
$\frac{2048}{2187}$ 

$\frac{128}{135}$ 

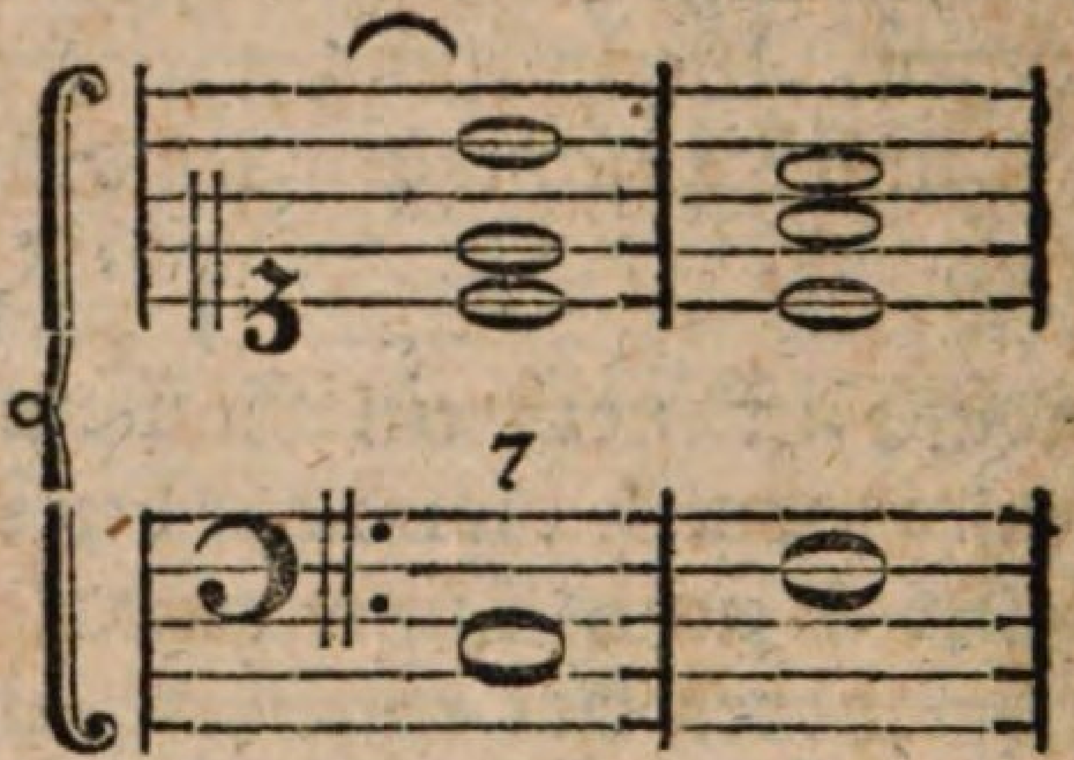
$\frac{243}{256}$ 

†) Dieſe durchgehende Diſſonanzen machen Sänger und Spieler oft, ohne daß ſie ihnen vorgeſchrieben werden. Sie erweken eine deſto lebhaftere Erwartung des folgenden Tones. Man hat ſich aber in acht zu nehmen, daß es nicht gegen die Natur der Tonart geſchehe. So könnte man in C dur aus A nach H nicht durch ♯A gehen, weil dieſes ♯A zu keinem einzigen in der Tonleiter des C dur liegenden Ton, ein Intervall iſt. Hingegen kann man in C dur aus F durch Fis nach G gehen, weil Fis die große Terz der Secunde des Grundtones iſt.

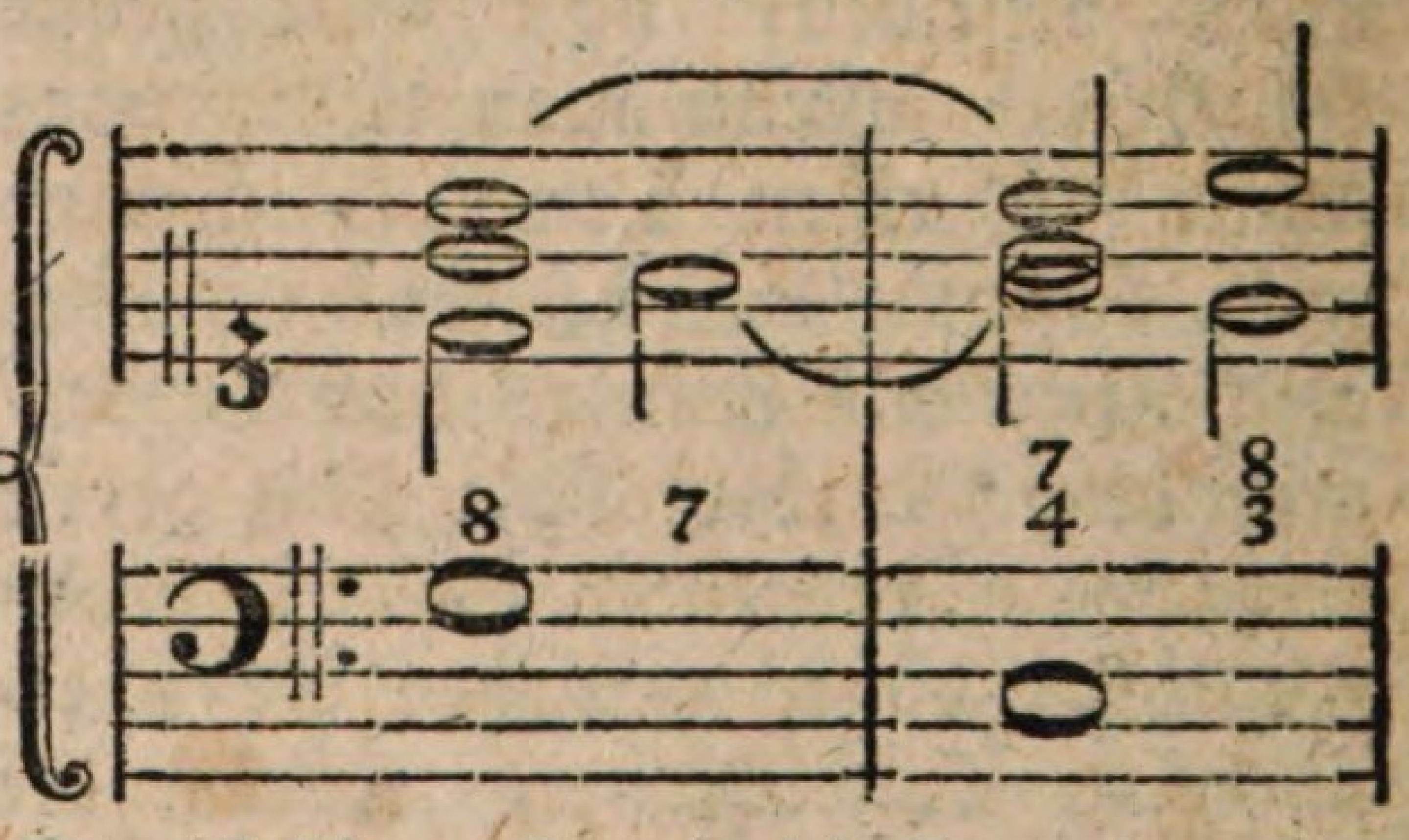
Die kleine Secunde kommt in der dritten Verwechslung des Septimenaccords, der die große Septime hatte, vor. Die Diſſonanz iſt im Baſſe, und tritt in der Auflöſung einen Grad unter ſich.



Die große Septime wird als eine weſentliche Diſſonanz dem Dreyklang auf einer Dominante hinzugefügt, und tritt in der Auflöſung einen Grad unter ſich in der Terz des Grundtones:



ſie kommt aber auch in den oberen Stimmen, als ein Vorhalt der Octave vor, in welche ſie herauftritt.

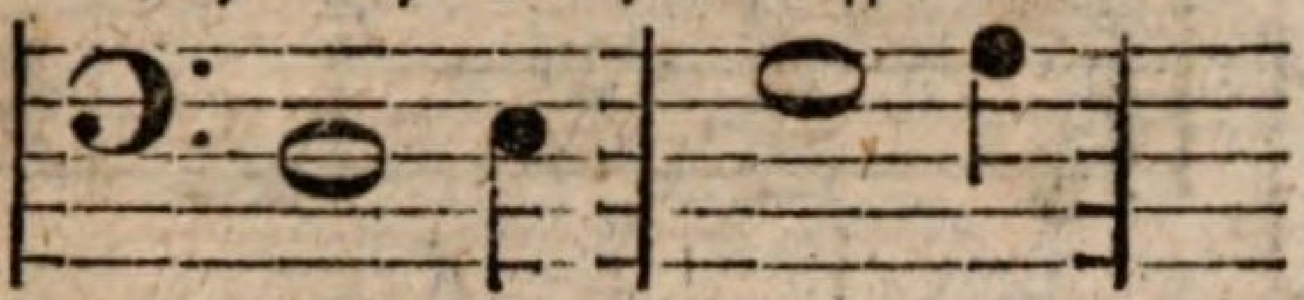


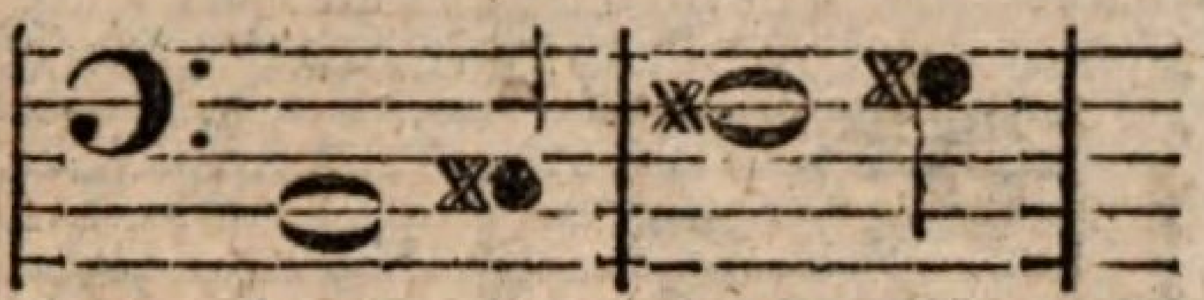
Sie iſt hier, ſo wie die Quarte, eine zufällige Diſſonanz, die man auf der erſten

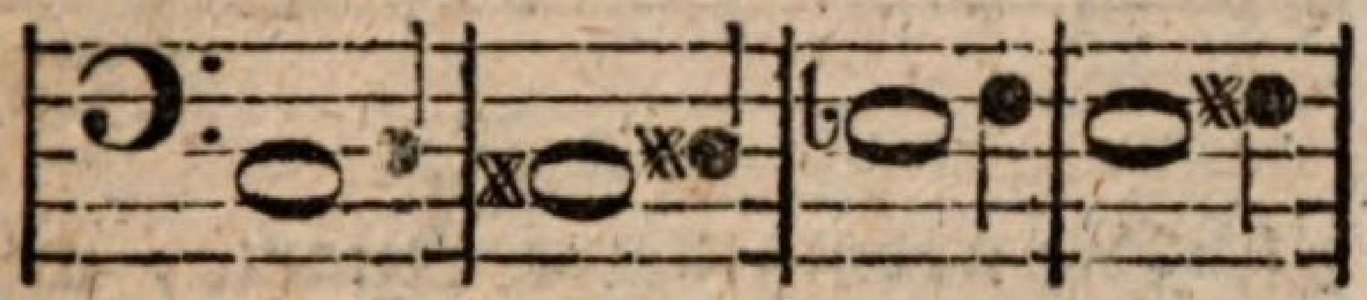
erſten Hälfte des Takts behält, weil ſie ſchon gelegen hat.

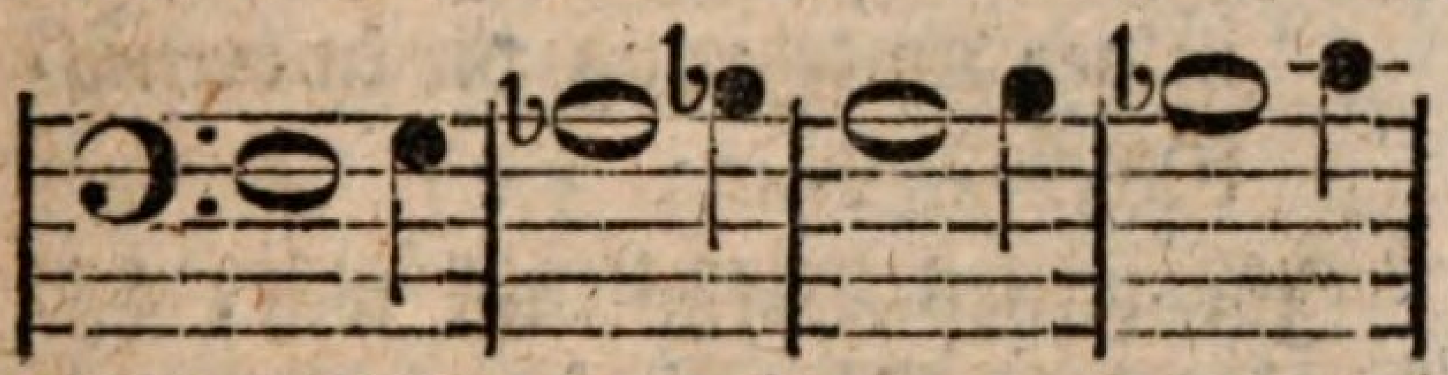
Die große Septime geht alſo über ſich, wenn ſie ein Vorhalt der Octave iſt, und unter ſich, wenn ſie die weſentliche oder hinzugefügte Septime iſt.

III. Die große Secunde, und in der Umkehrung die kleine Septime. Dieſe Secunde iſt das Intervall eines ganzen, ſowol großen als kleines Tones, und kommt in dreyerley Verhältniſſen vor.

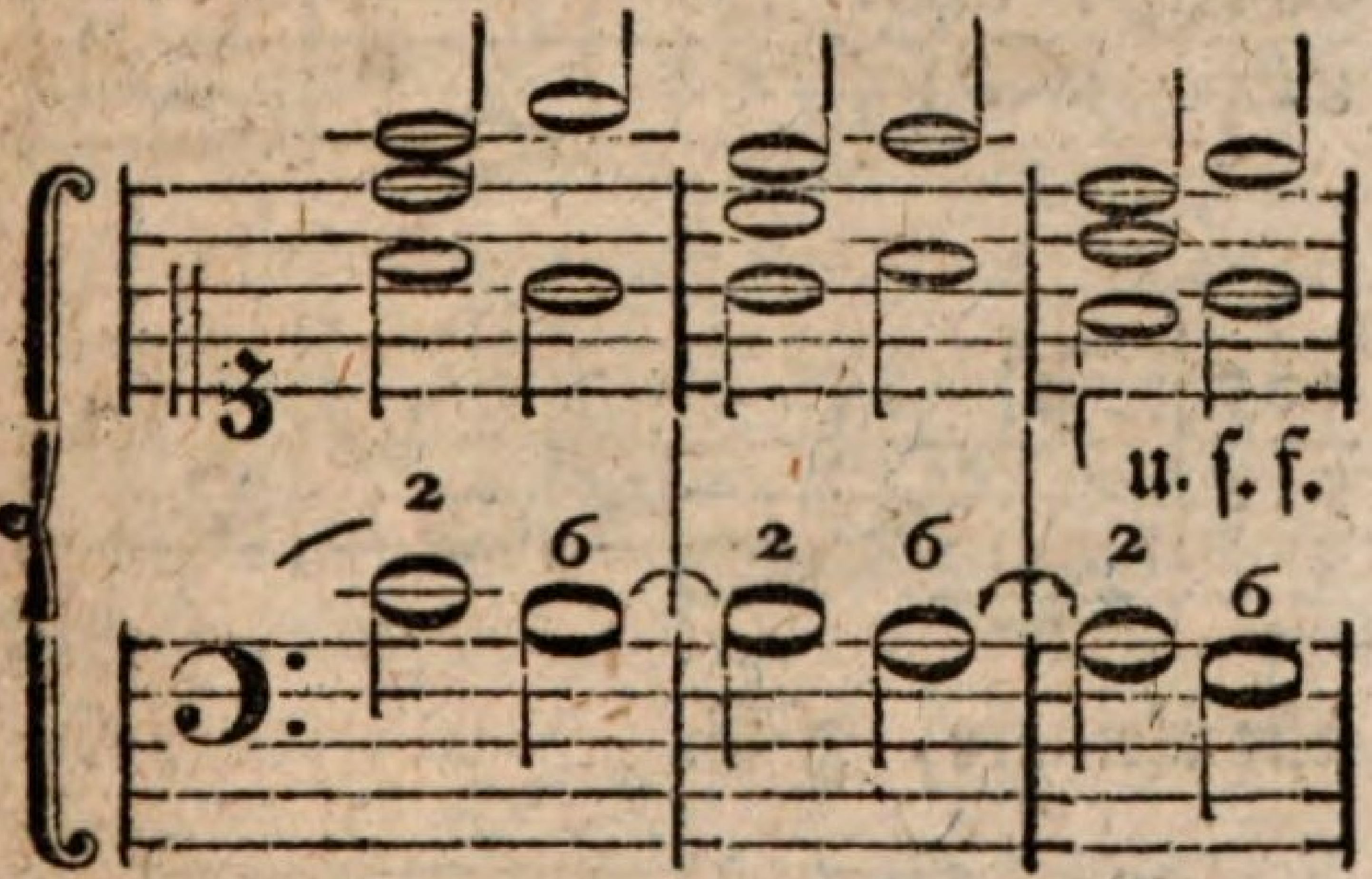
9/10 

3645/4096 

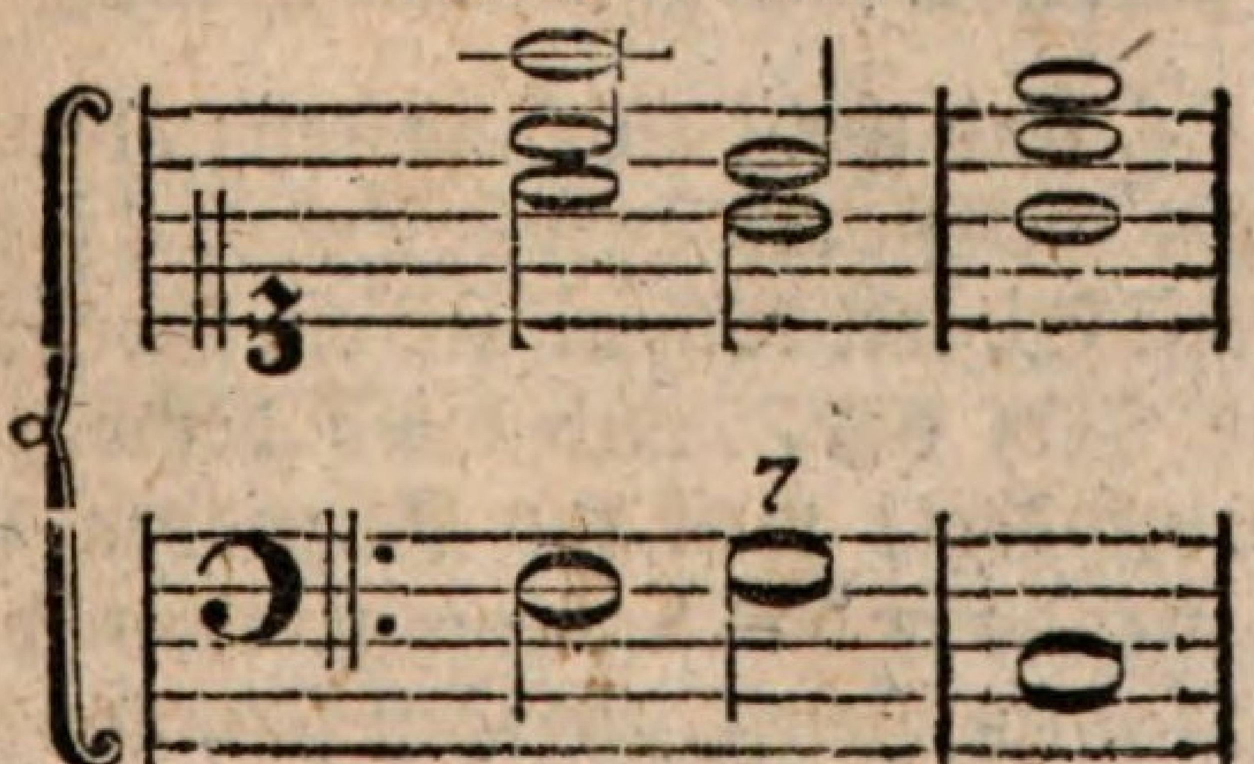
8/9 



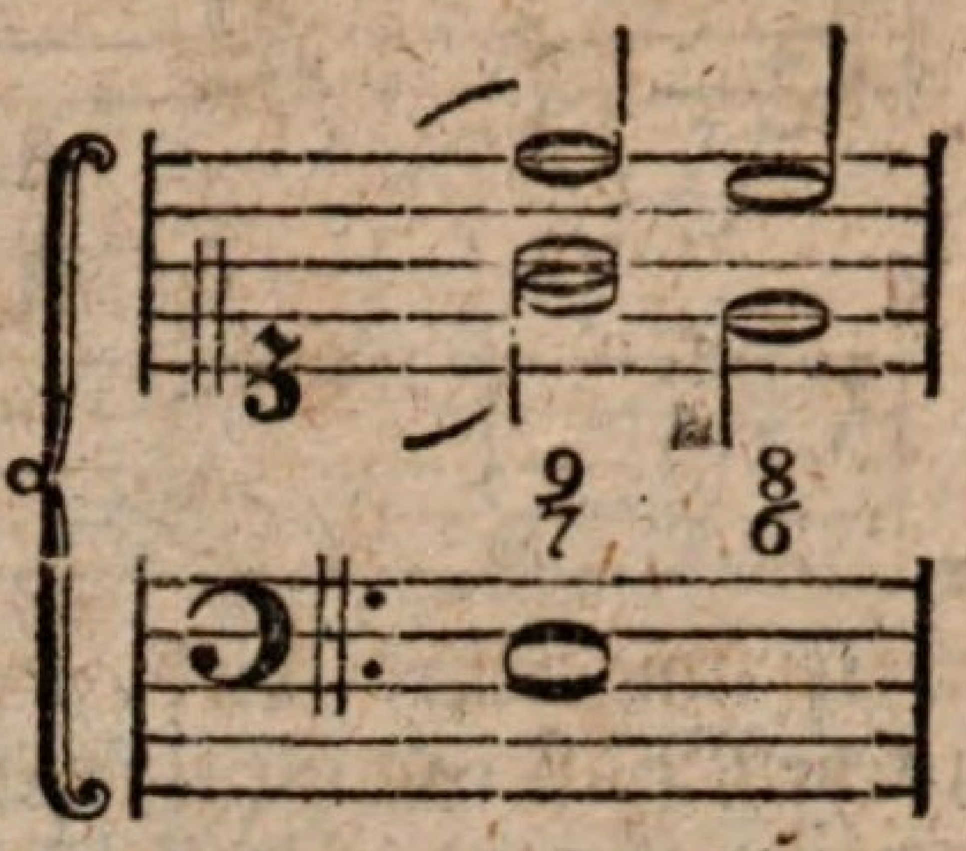
Dieſe Diſſonanzen werden eben ſo, wie die beyden vorhergehenden gebraucht, nämlich in der dritten Verwechslung des Septimenaccords.



Als eine weſentliche Septime auf der Dominante.

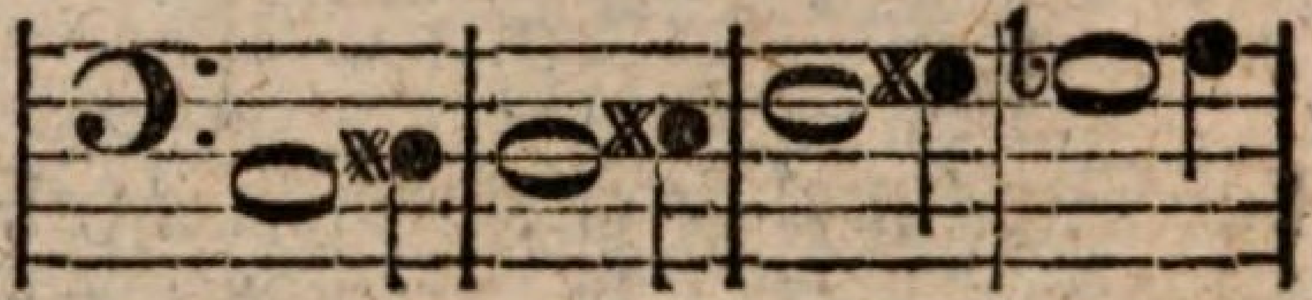


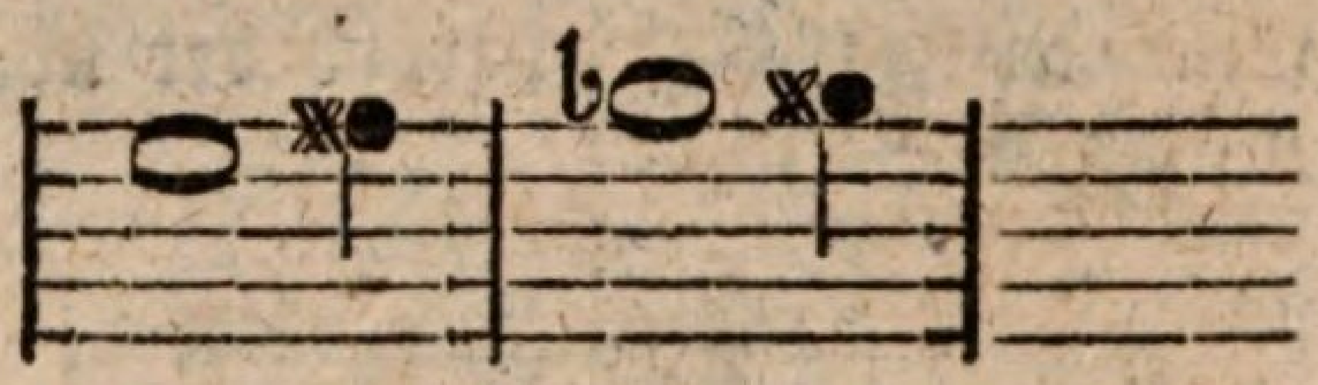
Als ein Vorhalt der Sexte, in welche ſie übergeht.

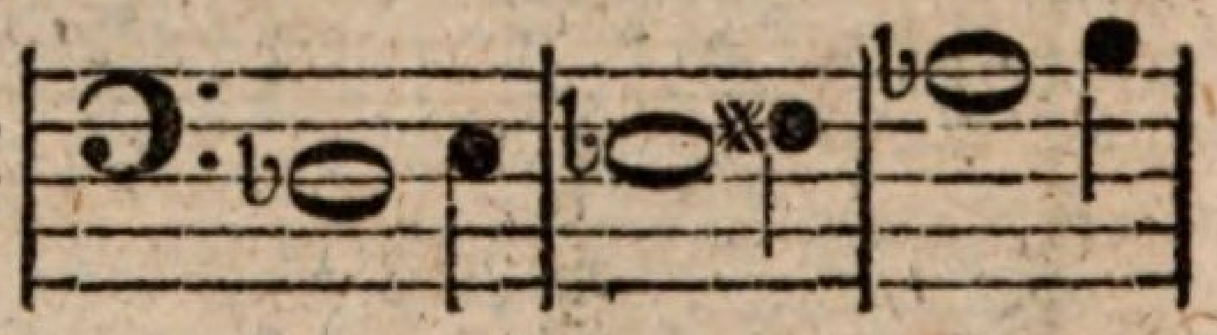


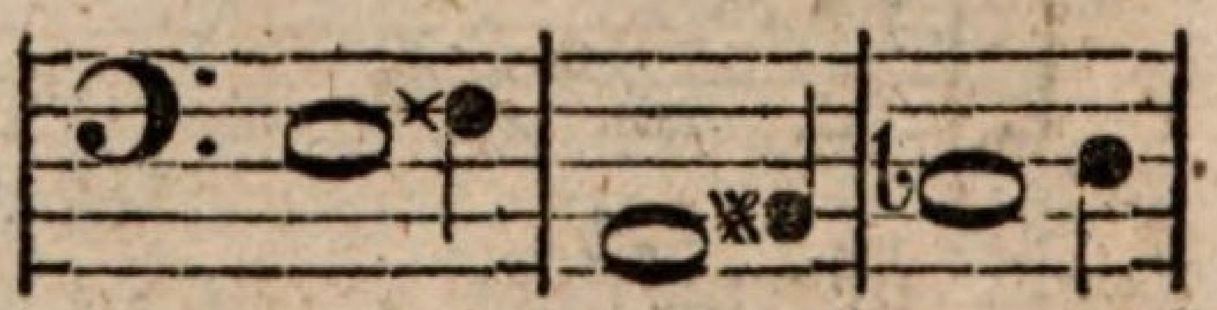
IV. Die übermäßige Secunde, und in der Umkehrung die verminderte Septime.

Ihr Verhältniß iſt eigentlich $\frac{64}{75}$ C-Dis; auf dem temperirten Syſtem aber kommt ſie in folgenden Verhältniſſen vor.

27/32 

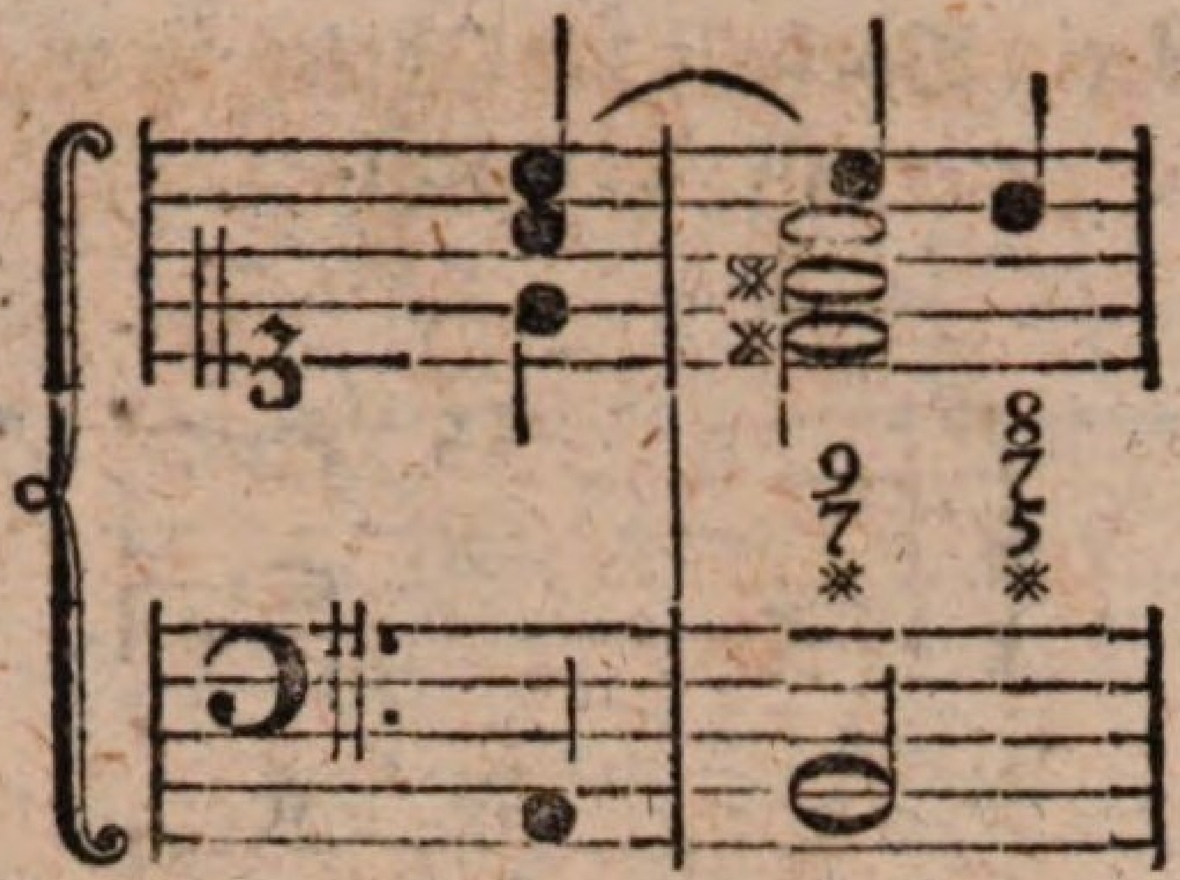


1024/1215 

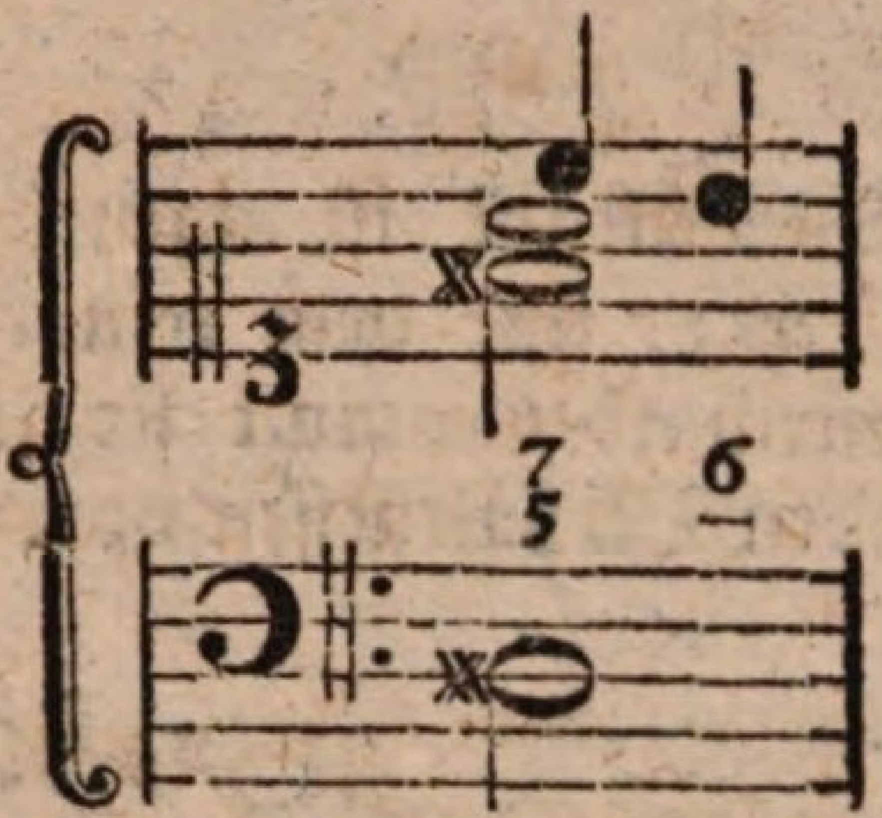
5/6 

Die beyden letzten Arten ſind aber unbrauchbar, weil ſie würklich kleine Terzen ſind.

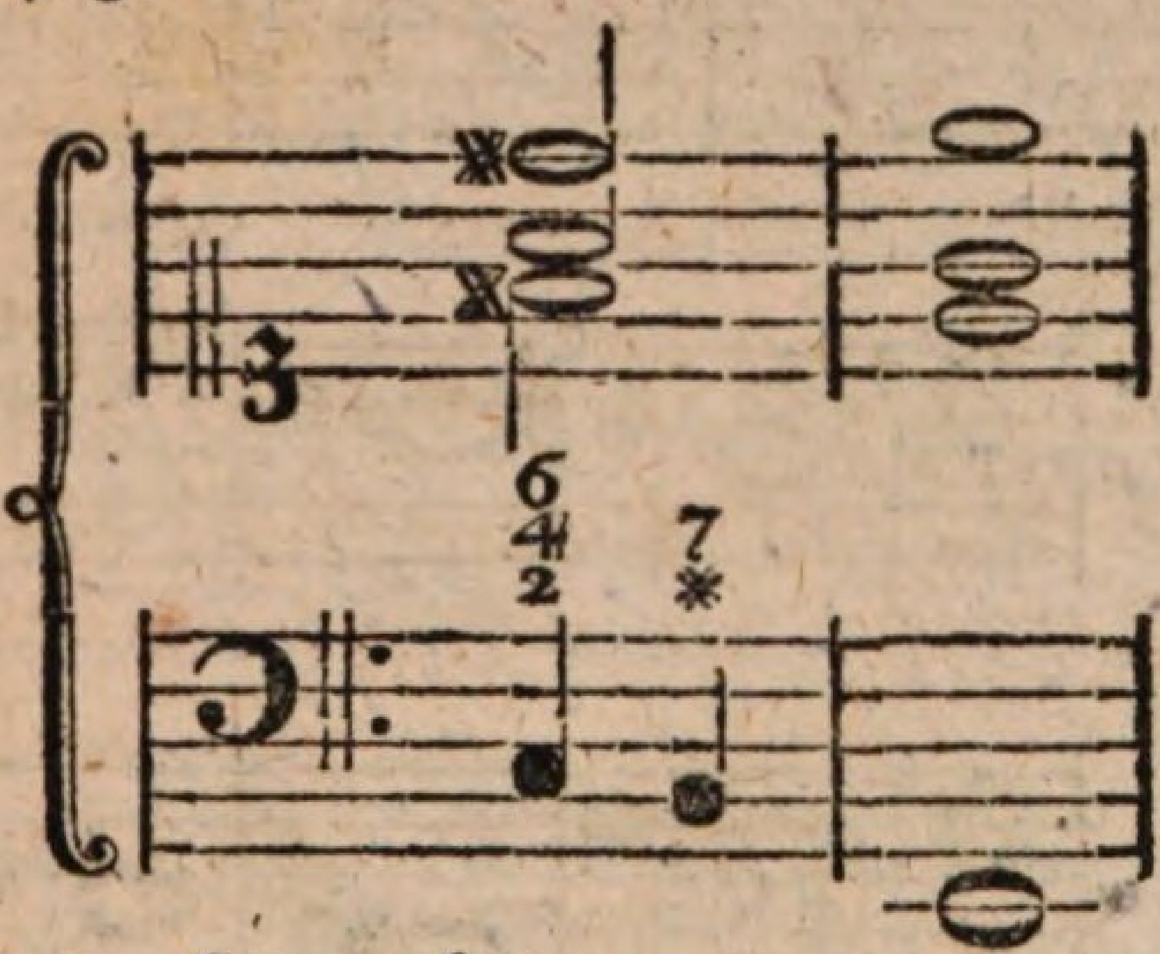
Sie entſteht aus einer Verwechslung des Septimenaccords, in welchem anſtatt der natürlichen kleinen Terz die große genommen wird. Nämlich, wenn dieſer Septimenaccord, mit vorgehaltener None und Verwandlung der kleinen Terz in die große,



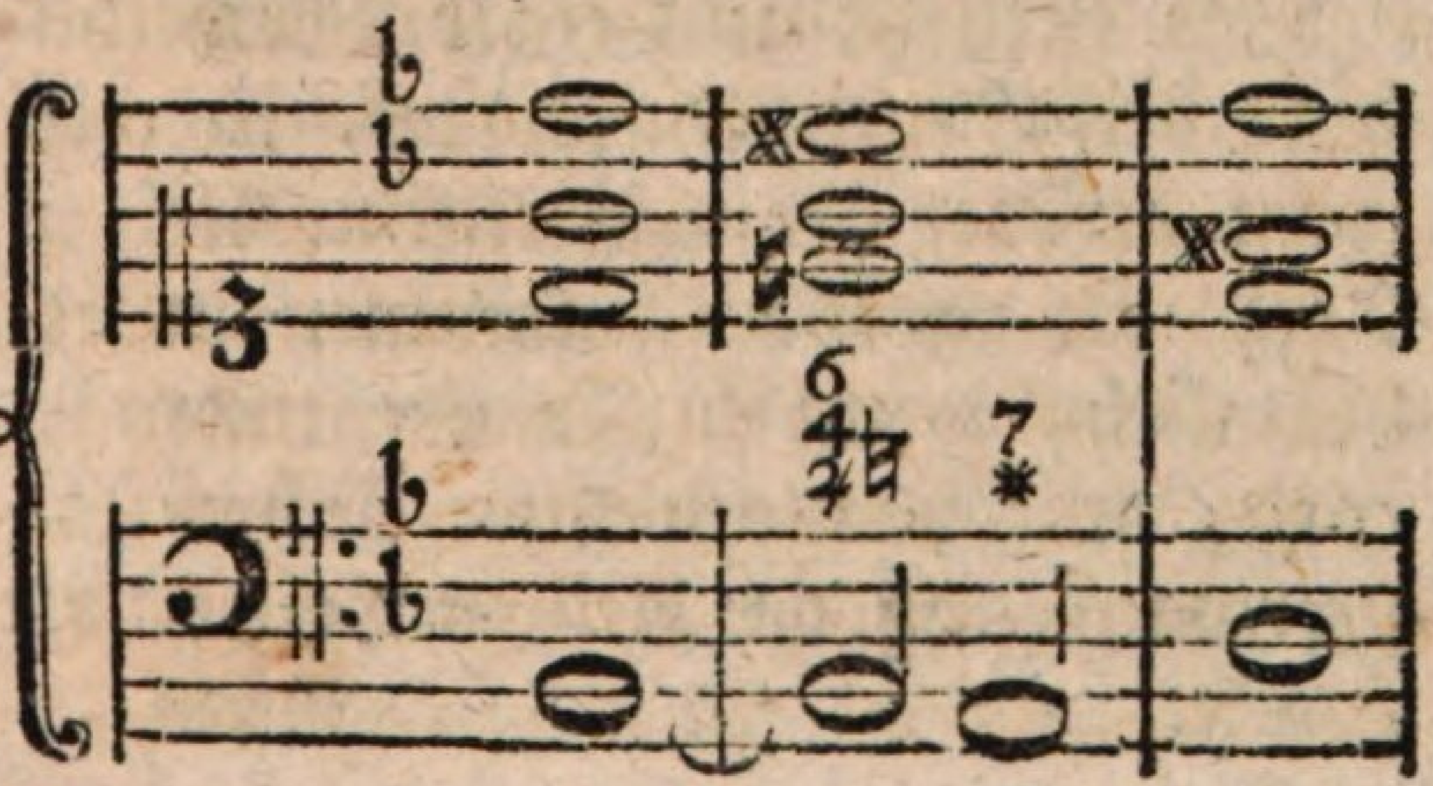
erſtlich ſo umgekehrt wird, daß die Terz in den Baß kommt: ſo entſteht daher dieſer Accord mit der verminderten Septime, die in die Sexte, deren Vorhalt ſie iſt, übergeht;



durch nochmalige Verwechslung aber, da die Septime in den Baß geſetzt wird, entſteht dieſer Accord der übermäßigen Secunde:

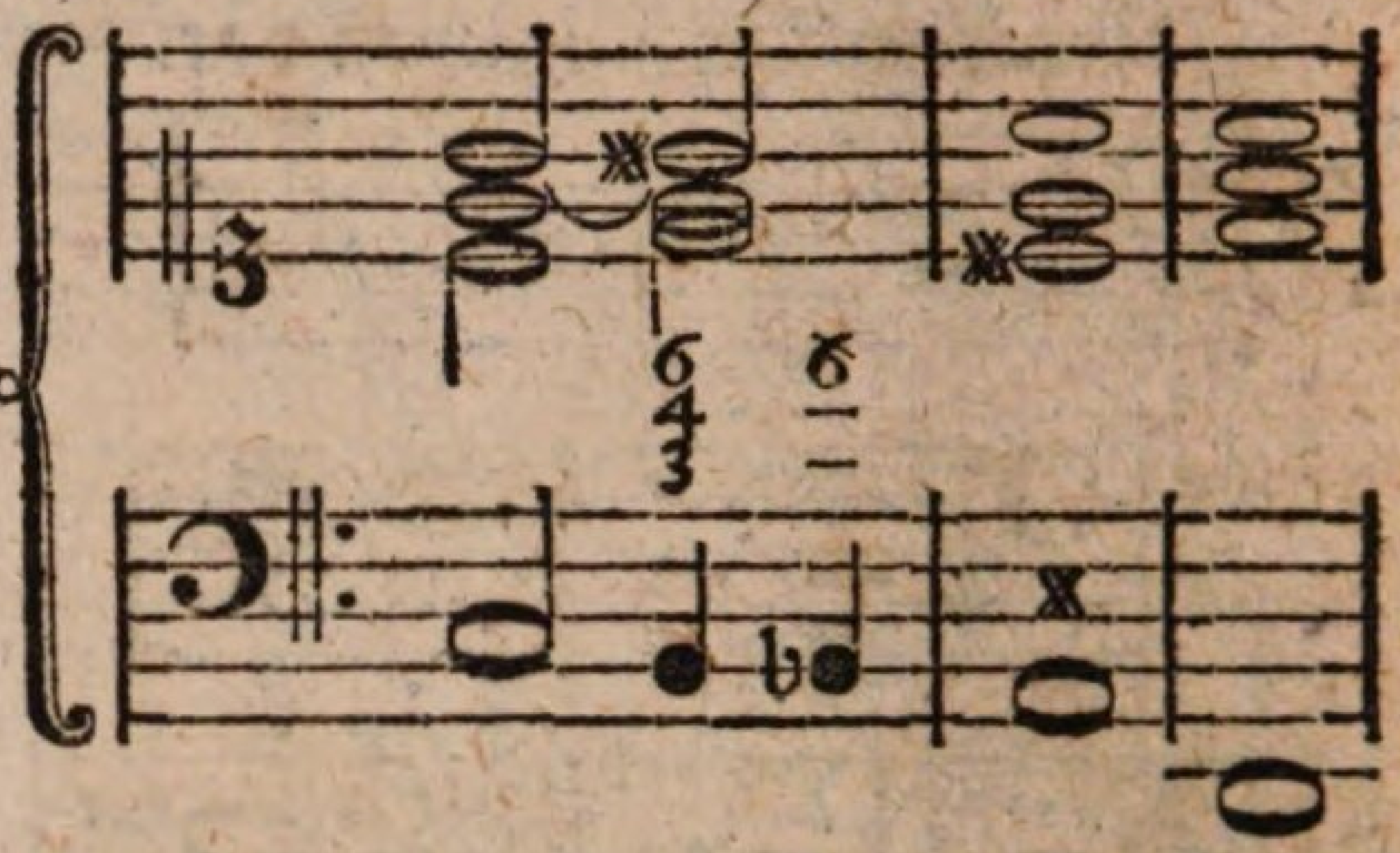


Dieſe übermäßige Secunde wird, wie alle übermäßige Diſſonanzen, als das Subſemitonium des nächſten Grundtones gebraucht, und geht deßwegen über ſich, wie auch in folgendem Beyſpiel:



V. Die verminderte Terz, und in der Umkehrung die übermäßige Sexte.

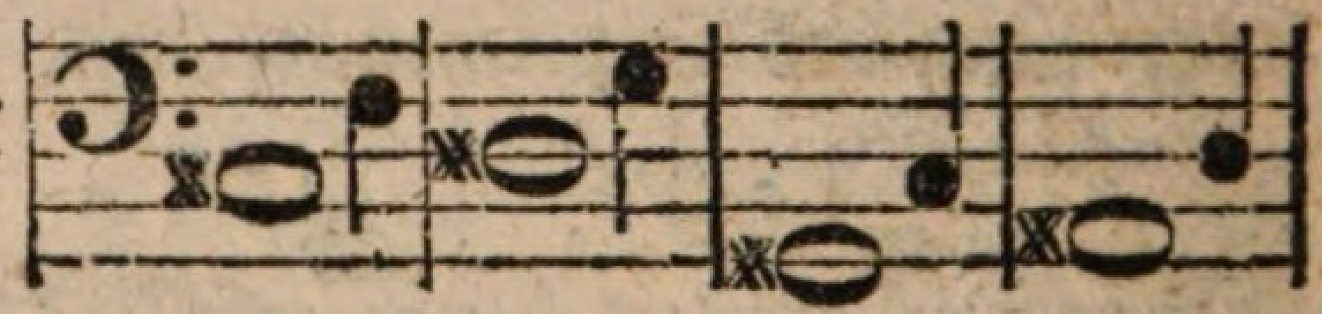
Dieſe Terz iſt völlig unbrauchbar, weil ſie, auch wo ſie am größten iſt, als Cis-b E, das Verhältniß $\frac{8}{9}$ hat, und folglich eine wahre Secunde ausmacht. In der Umkehrung aber, als übermäßigen Sexte, kommt ſie vor, wie in folgendem Beyſpiel zu ſehen iſt:



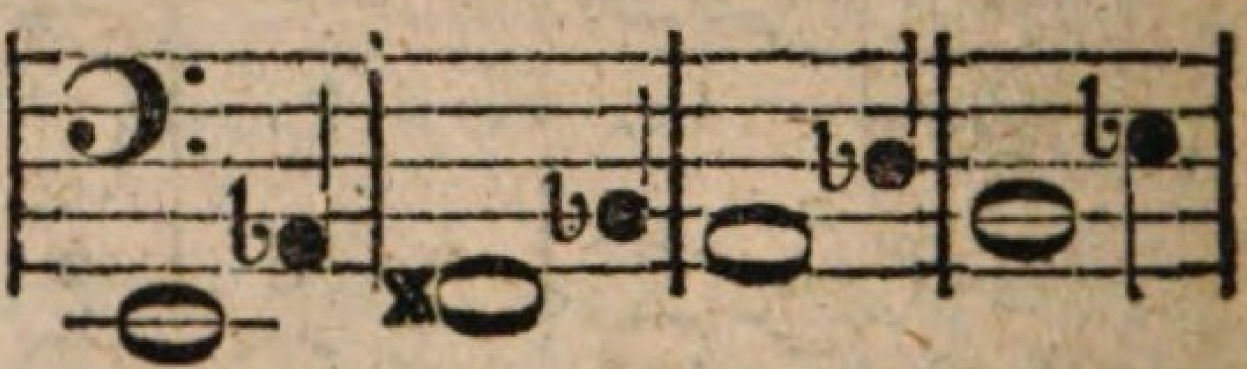
VI. Die verminderte Quarte, und in der Umkehrung die übermäßige Quinte.

Ihr reines Verhältniß wäre $\frac{25}{32}$, ſie kommt aber in dem temperirten Syſtem in folgenden Verhältniſſen vor:

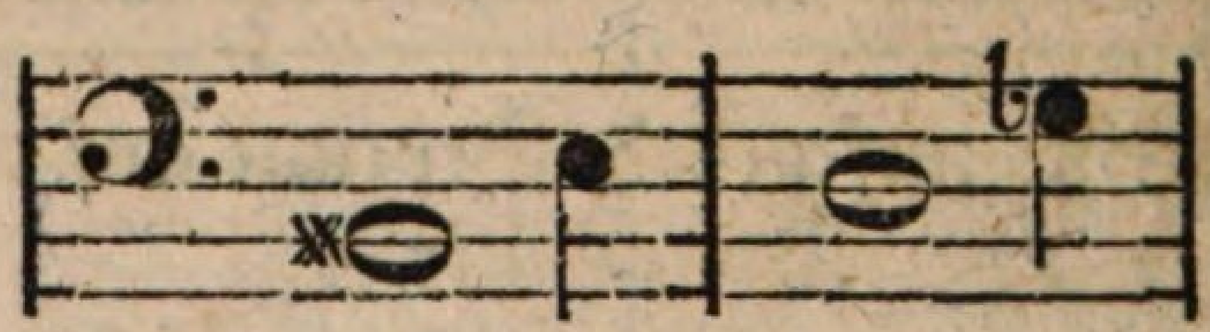
$\frac{64}{81}$



$\frac{405}{512}$

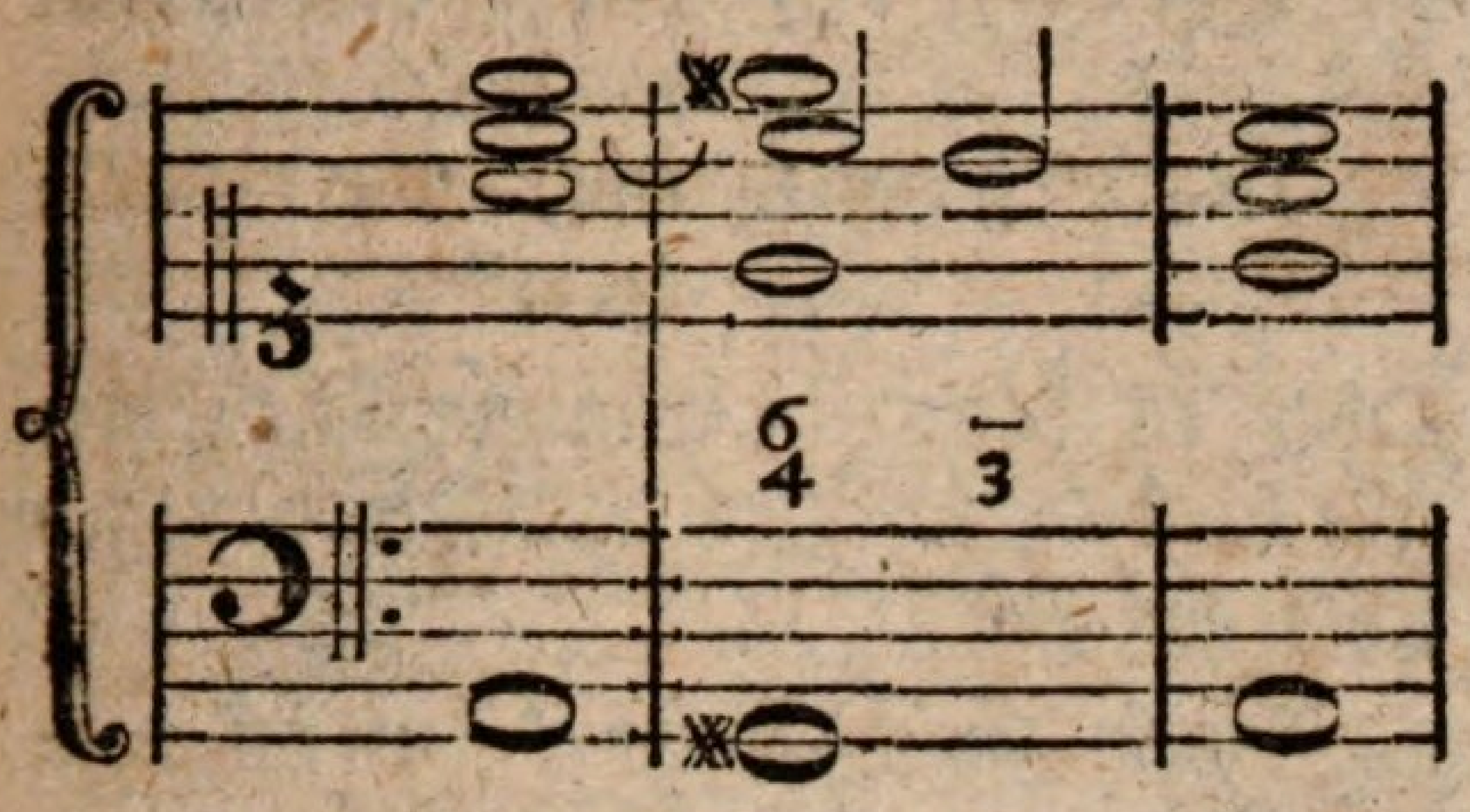


alle kleinere, z. E.

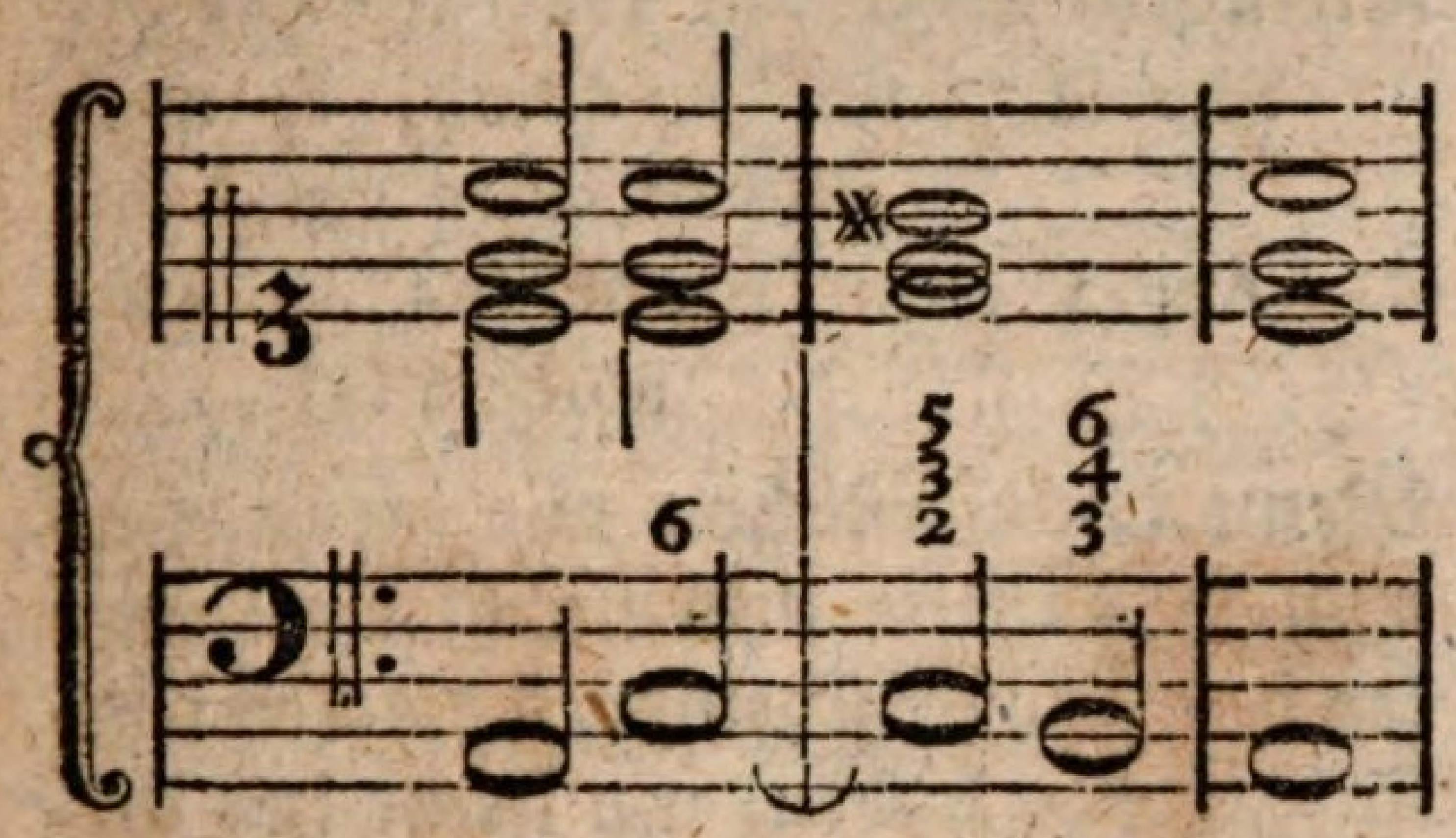


u. ſ. f. ſind nicht als Quarten zu brauchen, weil ſie reine große Terzen $\frac{4}{5}$ ſind. Dieſe Quarte kommt als ein Vorhalt der Terz vor, und wird deßwegen vermindert, weil ihr Grundton im Baſſe, da er das Subſemitonium des folgenden Tones abgeben ſoll, um einen

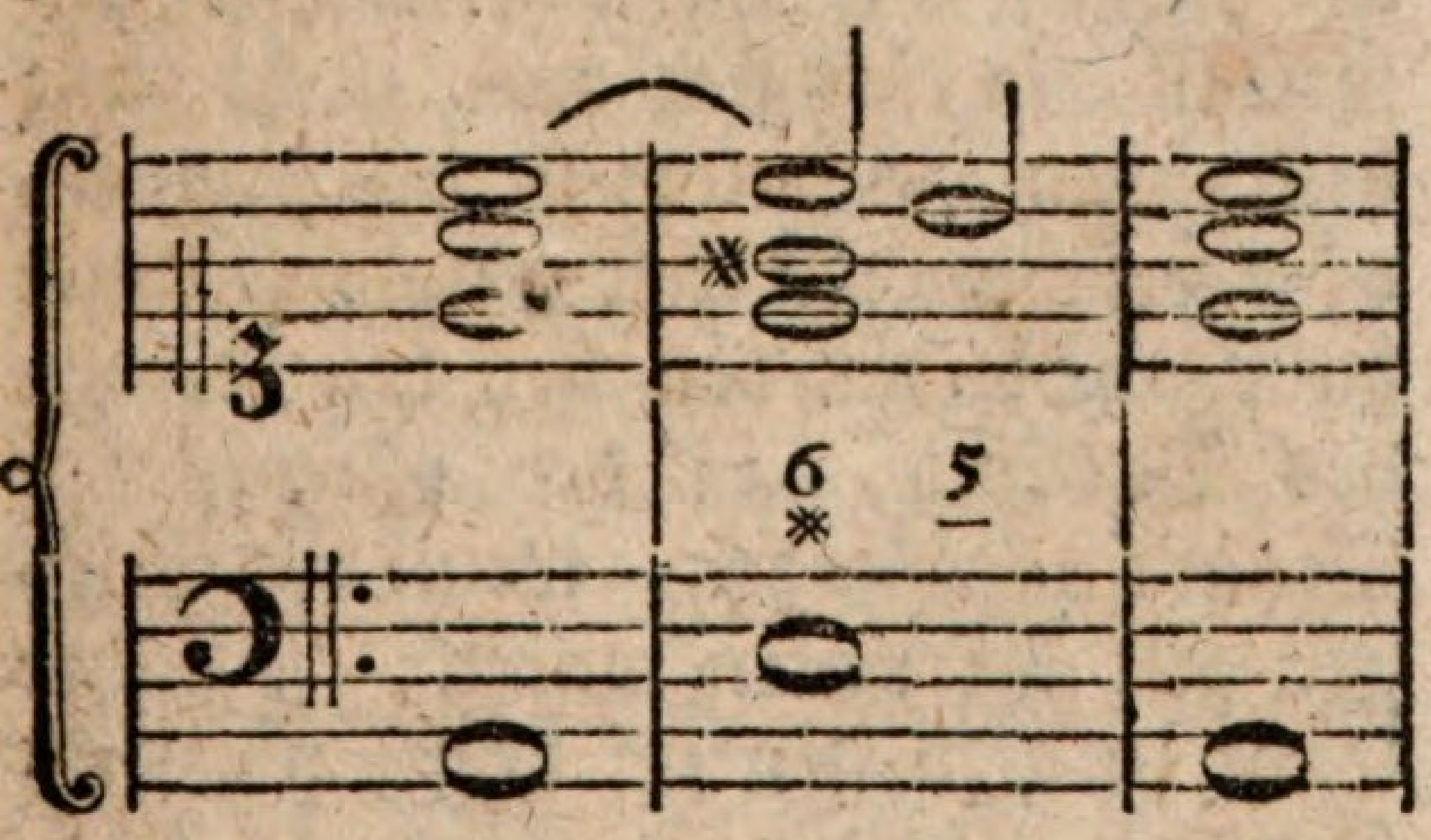
nen halben Ton höher genommen worden.



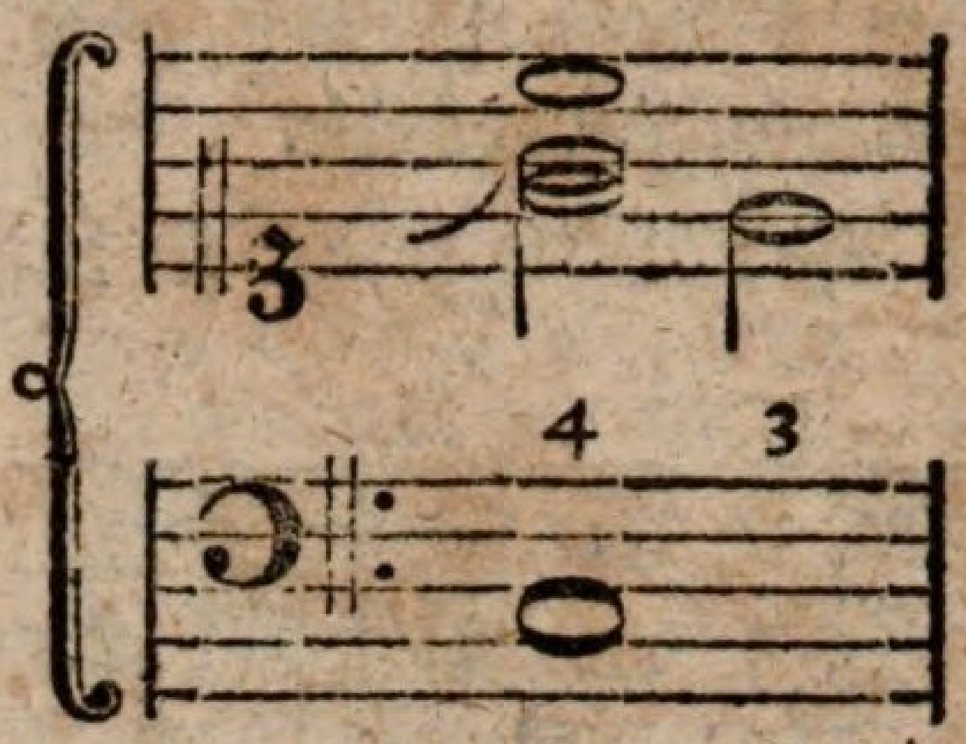
Als übermäßige Quinte kommt ſie auf folgende Art vor:



Nach dem Accord auf C in dem erſten Takt ſollte der Accord E kommen, als der Dominante des Haupttones, mit der Septime und vorgehaltenen Sexte, und auf dieſen Accord müßte anſtatt der kleinen Terz G die große Gis, als das Subſemitonium von A, genommen werden. Statt dieſes Accords aber wurde ſeine zweyte Verwechslung genommen, und noch dazu im Baſſe die Unterſecunde C, die ſchon lag, vorgehalten; auf dieſe Weiſe iſt der vorhergehende Gang, eigentlich aus dieſem enſtanden.



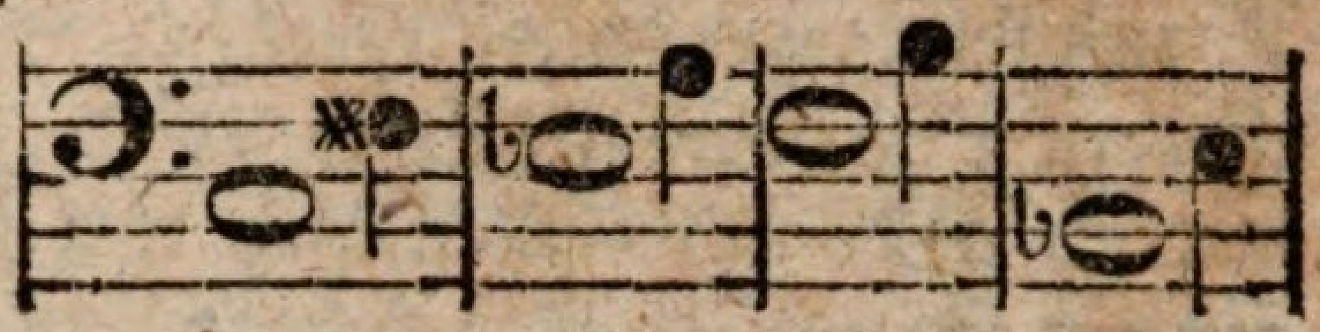
VII. Die reine Quarte, die, als ein Vorhalt der Terz, eine zufällige Diſſonanz iſt, und überall, wo ſie gelegen hat, der Terz kann vorgehalten werden.



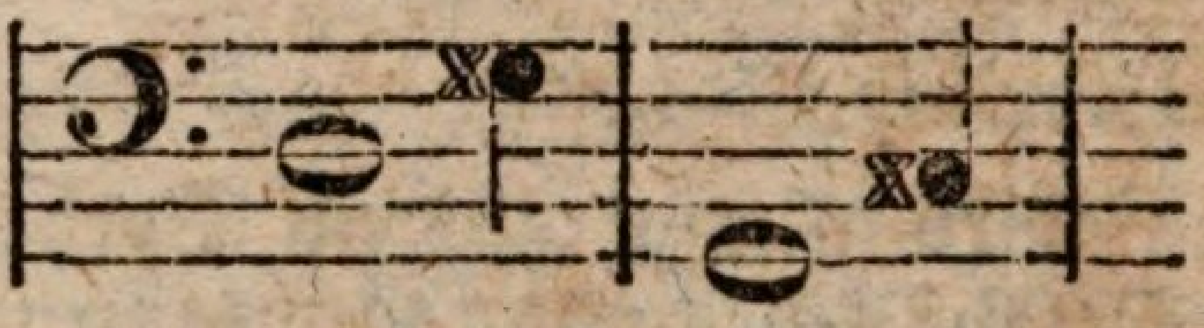
VIII. Die übermäßige Quarte, und in der Umkehrung die falſche Quinte.

Ihr eigentliches Verhältniß iſt $\frac{32}{45}$, ſie kommt aber in folgenden Verhältniſſen vor:

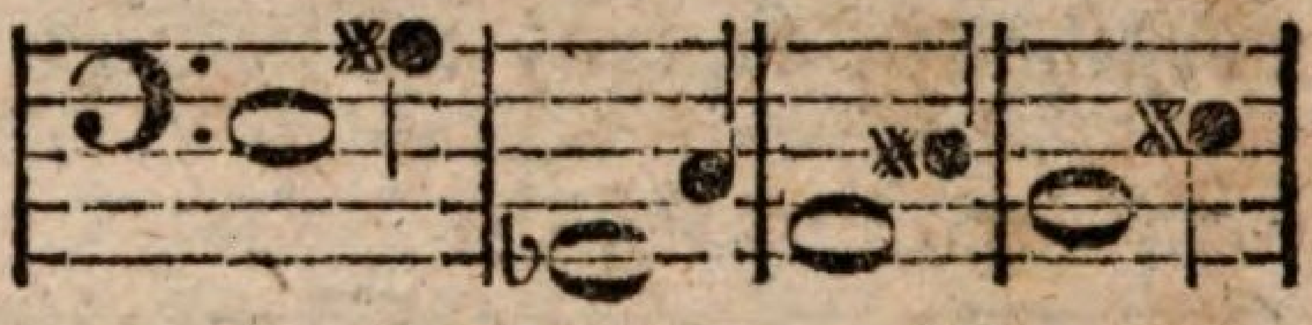
$\frac{32}{45}$



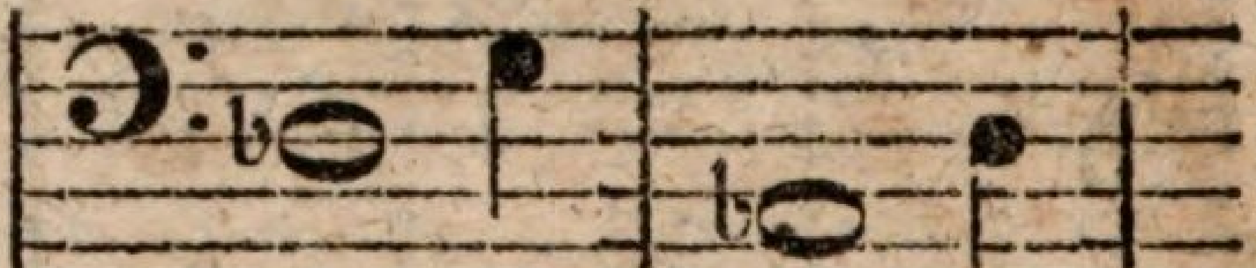
$\frac{724}{1024}$



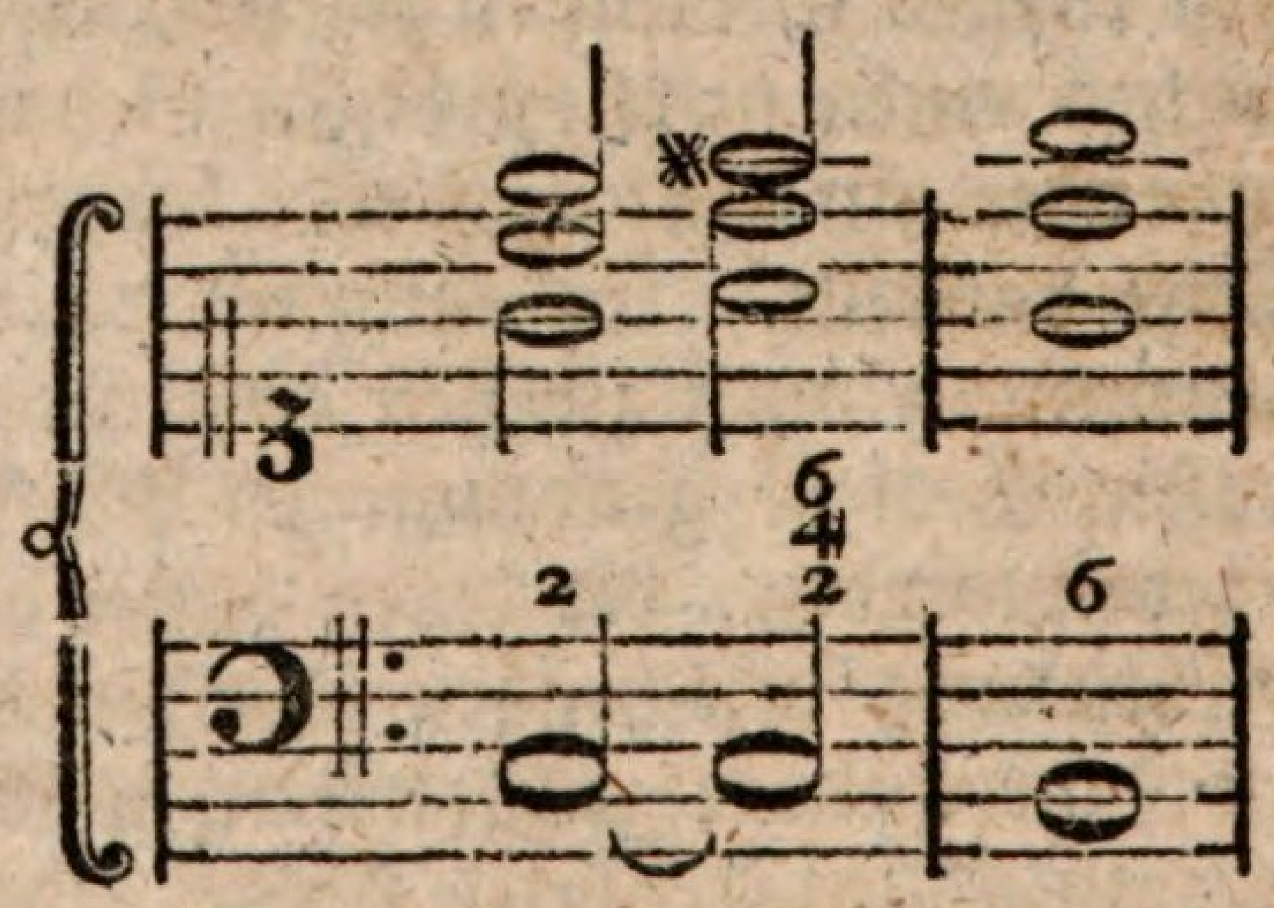
$\frac{45}{64}$



$\frac{514}{724}$



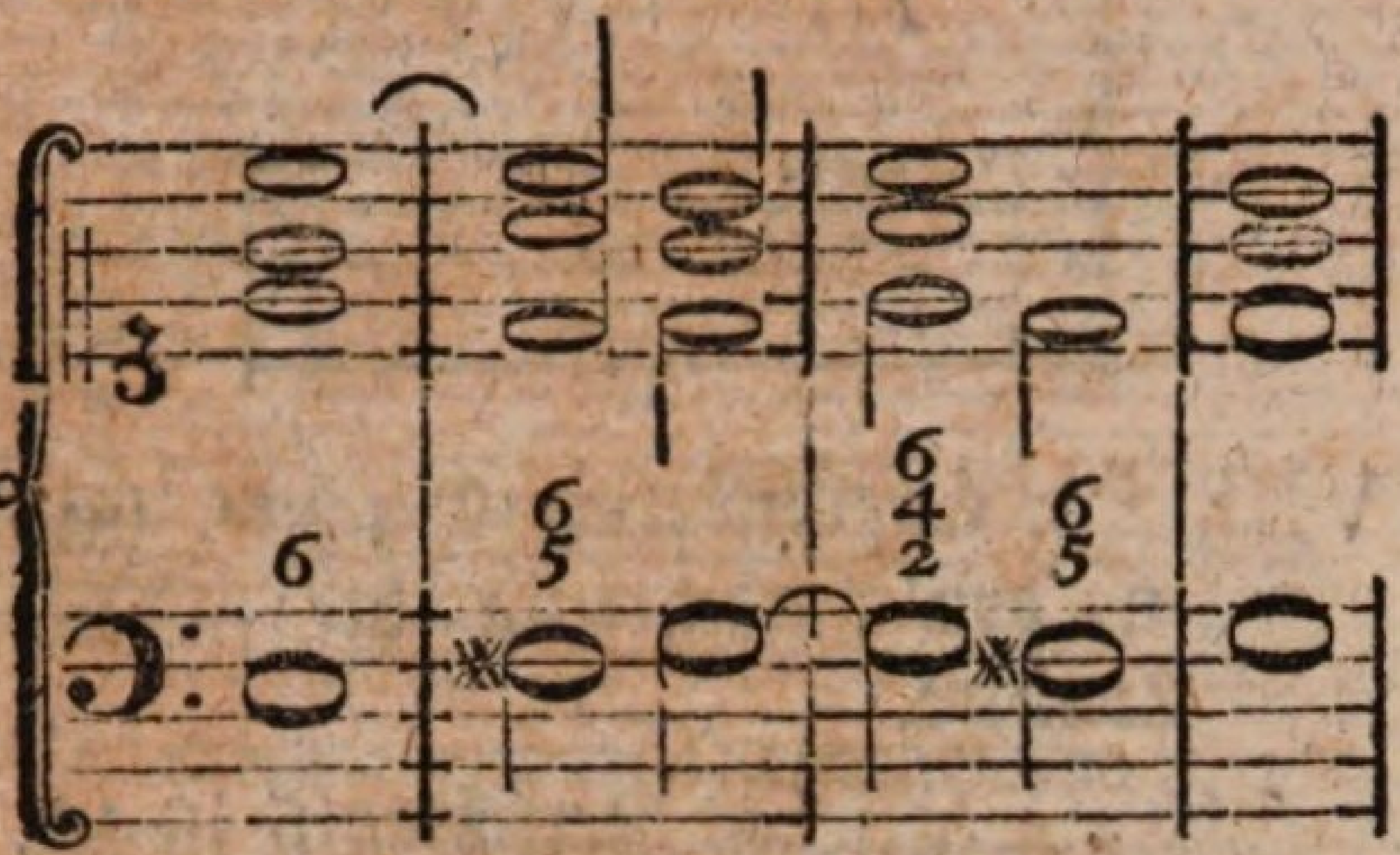
Sie kommt als übermäßige Quarte vor, wenn in der dritten Verwechslung des Septimenaccords die kleine Terz des wahren Grundtones in die große verwandelt worden, damit ſie das Subſemitonium des folgenden Tones werde, wie hier:



Der zweyte Accord auf C iſt eigentlich die dritte Verwechslung des Septi-

Septimenaccords auf D, als der Dominante von G, da anſtatt der natürlichen kleinen Terz F, die große Fis genommen worden.

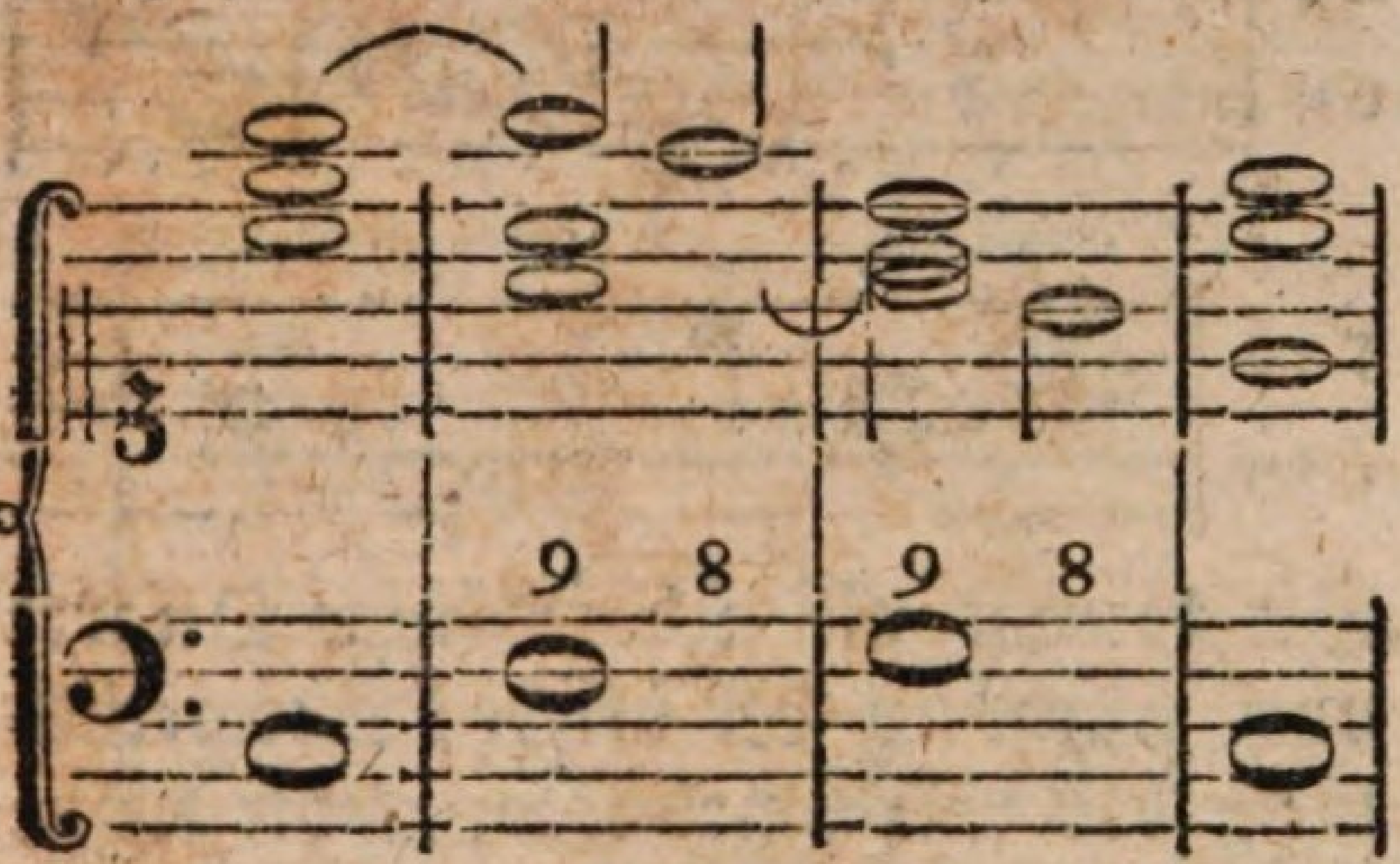
Als falſche Quinte zeiget ſie ſich hier:



In den beyden Accorden, wo ſie hier vorkommt, hätte natürlich im Baſſe F müſſen genommen werden, welches in Fis verwandelt worden, damit es als Subſemitonium des folgenden Grundtones gehört würde.

IX. Die None

wird allemal als ein Vorhalt der Octave gebraucht, und kann überall vorgehalten werden, wo ſie liegt.



Diſtichon.

(Dichtkunſt.)

Ein kleines Gedicht in zwey Verſen, welches einen merkwürdigen Gedanken, oder ein Bild auf eine lebhafte Weiſe darſtellt. Es kann aber dieſe Benennung auch zweyen aus einem großen Gedicht genommenen Verſen gegeben werden, die einen außer der Verbindung beſtehenden merkwürdigen Sinn haben; wovon man in Elegien unzählige Beyſpiele findet. Das Diſtichon kann demnach eine Aufſchrift ſeyn, wie folgendes, das Voltaire an dem Fuß eines ausgehauenen Amors geſetzt hat:

> Qui que tu ſois, voici ton maitre,
> Il l'eſt, il le fut, ou le doit être.

Oder es kann ein Sinngedicht ſeyn, wie dieſes, welches dem Plato zugeſchrieben wird:*)

> Τὴν ψυχὴν Ἀγάθωνα φίλων ἐπὶ χείλεσιν ἔχον·
> Ἦλθε γὰρ ἡ τλήμων ὡς διαβησομένη.

Welches ſehr artig durch folgendes lateiniſche Diſtichon gegeben wird:

> Suavia dans Agathoni animam ipſe in labra tenebam;
> Aegra enim properans tanquam abitura fuit.

Wenn das Diſtichon wie hier aus einem Hexameter und einem Pentameter beſteht, ſo ſcheinet es die bequemſte Form zu haben, um leicht ins Gedächtniß gefaßt zu werden. Aus dieſem Grunde haben ſchon die Alten den Einfall gehabt, merkwürdige Sittenlehren und Denkſprüche in ſolchen Diſtichen vorzutragen, von welcher Art die bekannten Diſticha Dionyſii Catonis ſind.

Dithyramben.

(Dichtkunſt.)

Dieſen Namen führen bey den Griechen gewiſſe Lieder oder Oden, die dem Bacchus zu Ehren geſungen wurden. Da von dieſer lyriſchen Dichtart nichts auf unſre Zeiten gekommen iſt, ſo läßt ſich auch nicht ganz beſtimmen, wodurch ſie ſich von andern verwandten Arten ausgezeichnet habe. Sie wurden bey den Opfern des Bacchus, in der phrygiſchen Tonart abgeſungen, wenn die Sänger gut betrunken waren;**) daher leicht zu urtheilen iſt, daß ſowol das Gedicht, als die Muſik etwas ausſchwei-

*) Diog. Laert.
**) Athen. L. XIV.

ſchweifendes und wildes müſſe gehabt haben. Vermuthlich hatten ſie auch viel dunkles, das das Anſehen einer geheimen Bedeutung haben ſollte; denn Ariſtophanes ſeʒet die Dithyrambendichter mit den Sophiſten, Wahrſagern und Marktſchreyern in eine Claſſe, und hält ſie für Windbeutel, die mit großen und künſtlich zuſammengeſeʒten Worten nichts ſagen.*) Man weiß, daß die Religion des Bacchus viel geheimnißvolles hatte, und da ohnedem betrunkene Leute weder ihre Ausdrüke noch ihre Gedanken genau abmeſſen: ſo war es natürlich, daß die Dithyramben in Gedanken und Ausdrüken etwas ganz beſonders und zum Theil ausſchweifendes und verwegenes haben mußten. Horaz bezeichnet den Charakter der von Pindar verfertigten Dithyramben durch drey Züge:

— per audaces nova Dithyrambos
Verba devolvit, numeriſque fertur
Lege ſolutis.**)

Er nennt die ganze Dichtungsart kühn oder verwegen, vermuthlich wegen des raſenden Tones derſelben; denn ſchreibt er ihr neue Wörter zu, die in der That ſehr häufig müſſen vorgekommen ſeyn, da der dithyrambiſche Ausdruk zum Sprüchwort worden; endlich ſagt er, ſie binden ſich an kein Metrum. Ein alter Scholiaſt merkt hiebey an, daß der Geſang mit einerley Stimme oder Ton, vom Niederſchlag bis zum Aufſchlag fortgegangen. Aus dieſem allem aber läßt ſich doch die eigentliche Beſchaffenheit dieſer Lieder nicht genau erkennen. Pindar ſagt, ſie ſeyen in Corinth zuerſt aufgekommen; und Ariſtoteles giebt den Arion für ihren Erfinder an.

*) In dem Luſtſpiel die Wolken 1 Aufz. 4 Auftr.

**) Od. L. IV. 2.

Ein deutſcher Dichter hat vor einigen Jahren Oden unter dem Titel Dithyramben herausgegeben, deren Inhalt aber nicht Bacchus, ſondern Siege und Kriegesthaten ſind. Der Zwek des Dichters war, wie er ſelbſt ſagt, kühne lyriſche Poeſien zu liefern, die den höchſten Grad der Begeiſterung hätten, und in einer derſelben angemeſſenen rauſchenden und volltönenden Sprache vorgetragen wären. Dieſes ſind alſo nur in ganz uneigentlichem Verſtande Dithyramben.*)

Ueberhaupt ſcheinet der gegenwärtige Gebrauch der Dichtkunſt, nach welchem ſie von öffentlichen Feyerlichkeiten, wenigſtens von ſolchen, wo eine hüpfende Begeiſterung ſtatt hätte, ausgeſchloſſen iſt, auch die eigentlichen und uneigentlichen Dithyramben von unſern Dichtungsarten auszuſchließen. Wir wollen nicht in Abrede ſeyn, daß eine etwas ausgelaſſene Freude bisweilen gute Würkung auf Leib und Gemüth haben könne, und alſo das Horaziſche Dulce eſt deſipere in loco gern unterſchreiben; aber dazu ſind eben keine Dithyramben nothwendig.

* *

Lettera ſopra la Poeſia ditirambica, da Aleſſ. Adimari, Fir. 1628. 12. — Weitläuftig handelt Bened. Fioretti, in den progin. poetici, N. 36. 37 und 39 des 4ten B. und N. 37-40 des 5ten B. davon. — Noch beſſer über Entſtehung, Geiſt u. ſ. w. des Dithyramben, der Verf. der Fragm. über die neuere deutſche Litteratur, 2te Samml. S. 298. — — Geſchrieben haben dem Titel nach Dithyramben, Italiener: Angelo Poliziano — Mar. Gualterotti (La Morte d'Orfeo, le Nozze d'Arianna, Il Maggio, Fir. 1628. 12.) — Franc. Redi (Bacco in Toſcana... Fir. 1685. 4.) — Girol. Baruffaldi (La Tabaccheide, Ferr. 1714. 4. — — Deutſche:

*) S. Briefe über die neue Litteratur XXI. Theil S. 42 und ff.

Deutſche: Joh. Gottl. Willamow 1765. 8. (S. Litteraturbr. 21. S. 39) — N. Aufl. in ſeinen ſämtlichen poetiſchen Schriften, Leipz. 1779. 8. — —

Ditonus.

(Muſik.)

War bey den Alten ein Intervall von zwey ganzen großen Tönen, folglich von dem Verhältniß $\frac{64}{81}$, etwas größer als unſre reine große Terz, die aus einem großen und einem kleinen ganzen Ton beſteht, und die den Alten, die nur große Töne hatten, unbekannt war. Inzwiſchen kommt dieſer Ditonus in unſern heutigen Tonleitern verſchiedentlich vor, und wird ſtatt der reinen großen Terz gebraucht, als ᵇD-F, ᵇE-G, B-d.

Doken.

Baukunſt.

Kleine Säulchen, welche auf einer Plinthe ſtehen, einen Sims tragen und mit denſelben ein Geländer ausmachen, das daher ein Dokengeländer genennt wird. Solche Geländer ſchiken ſich an Balkonen, Gallerien und über den Hauptgeſimſen um das Dach beſſer, als die ausgeſchnitzten Barokegeländer, die insgemein zu Treppen genommen werden. Denn die Doken können nach Art der Säulen, und in dem Geſchmak der verſchiedenen Ordnungen verfertiget werden. Eine Doke hat, ſo wie die Säule, drey Haupttheile: den Fuß, den Stamm und das Capiteel. Der Stamm aber iſt unten bauchig, und endet ſich gegen den Kopf zu etwas dünne. An den Gebäuden der Alten findet man keine Dokengeländer, daher haben die neuern Baumeiſter ihre Verhältniſſe und Geſtalt weniger eingeſchränkt. Daviller hat für die fünf Säulenordnungen fünf Arten der Doken angegeben. Ihre Höhe richtet ſich nach der Höhe der Geländer. Es giebt ein gutes Verhältniß, wenn man die ganze Höhe der Doke in fünf Theile theilt, einen Theil davon für den Fuß nimmt, und den fünften Theil von der hernach übrigen Höhe für den Kopf. Die runden Doken haben weniger Annehmlichkeit, als die vierekichten, es ſey denn, daß ſie mit Laub und Schnitzwerk verziert werden.

Durch Dokengeländer werden auch in prächtigen Schlafzimmern, die Alcoven von dem übrigen Raum, auch bey großen Staatszimmern gewiſſe Plätze, wohin nicht jedermann kommen ſoll, abgeſchlagen.

Dominante.

(Muſik.)

Dieſes franzöſiſche Wort, das man nicht wol entbehren kann, bedeutet allezeit den fünften Ton desjenigen Tones, in welchem der Geſang und die Harmonie fortgehen, beſonders wenn derſelbe im Baß, als der Grundton einer Harmonie vorkommt. Die ältern deutſchen Harmoniſten nennten dieſes Quintam toni. Der fünfte Ton jedes Nebentones, in den man ausgewichen iſt, wird auch ſeine Dominante genannt. Weil es aber bisweilen nöthig iſt, die Dominante des Haupttones, woraus ein Stük geſetzt iſt, beſonders zu nennen, ſo hat man dieſer den Namen der toniſchen Dominante gegeben.

Doriſche Tonart.

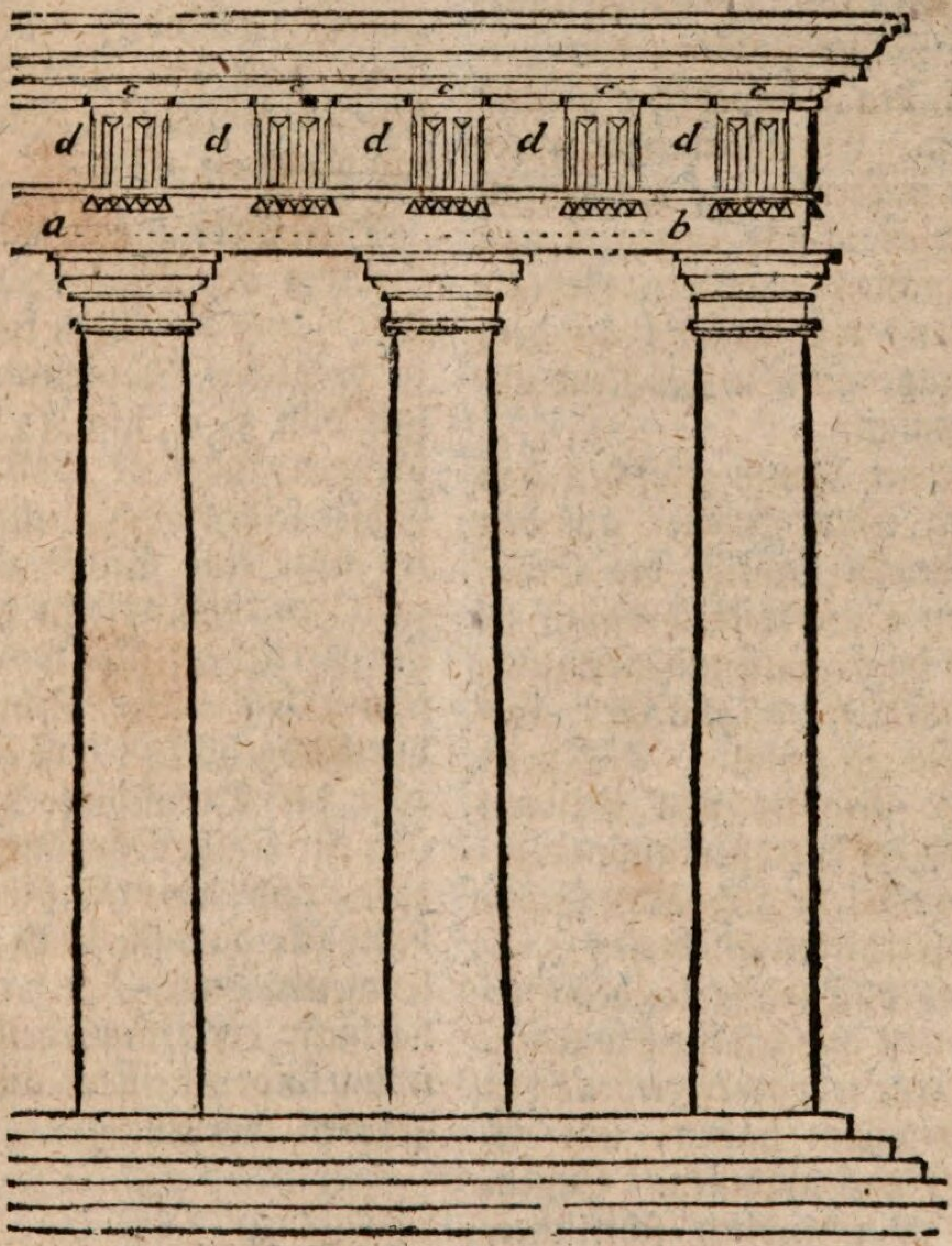
(Muſik.)

War in der griechiſchen Muſik die tiefſte und ernſthafteſte Tonart, die ihren Namen von den Doriern, einem der Hauptſtämme der Griechen, bekommen hat. Die Geſänge in dieſer Tonart müſſen ſich durch etwas geſetztes und pathetiſches ausgezeichnet haben, wodurch ſie nach dem Urtheil des Plato einen vortheilhaften Einfluß auf die Sitten und die Gemüths-

art der Menſchen bekamen: In der alten Kirchenmuſik, die itzt noch in den ehemals verfertigten Chorälen beybehalten wird, iſt die doriſche Tonart die, welche den Ton D zum Grund, und ſeine Ausdehnung von D bis d hat. Da aber die wenigſten Orgeln gegenwärtig nach dem ehemaligen diatoniſchen Syſtem geſtimmt ſind, in welchem die ganzen Töne alle gleich, in dem Verhältuiß $\frac{8}{9}$, und die beyden halben Töne in dem Verhältniß $\frac{243}{265}$ waren,*) ſo haben wir auch in den aus D geſetzten Chorälen, die würkliche doriſche Tonart nicht mehr.

Doriſche Säule. Doriſche Säulenordnung.

Iſt von den fünf Ordnungen der Baukunſt die zweyte,**) und ſcheinet die älteſte und auch die gewöhnlichſte der drey griechiſchen Ordnungen zu ſeyn. Sie unterſcheidet ſich durch ein ſtarkes und etwas ſtrenges Anſehen, das keine Zierrathen leidet, als die, deren Urſprung aus der ehemaligen Art, die Gebäude ganz von Holz aufzuführen, unmittelbar entſtanden ſind. Sie iſt vornehmlich durch ihren Fries kennbar, deſſen Dreyſchlitze oder Triglyphen c, c, deutlich die Köpfe der, in blos hölzernen Gebäuden auf den Unterbalken a b liegenden Balken, und deſſen Metopen d, d, den leeren Raum von einem zum andern anzeigen. Die hier beygefügte Figur giebt einigen Begriff von der doriſchen Ordnung, bey welcher die Säulen, wie hier, oft ohne Füße geweſen ſind.



Die

*) S. Syſtem.

**) S. Säulenordnung.

Die Griechen ſagten, wie Vitruvius berichtet, daß Dorus, König in Achaja, einen Tempel gebaut habe, der dieſe Bauart gehabt, die den Griechen ſo wohl gefallen, daß ſie hernach vielfältig nachgeahmt worden. Nach Pokoks Bericht aber findet man in Amara, einer ſehr alten ägyptiſchen Stadt, Säulen, die eine große Aehnlichkeit mit den doriſchen haben. Ohne Zweifel iſt dieſe Ordnung anfänglich blos zu Tempeln gebraucht worden, und man ließ, da alles noch von Holz war, den Raum zwiſchen den Balken offen. Vermuthlich ſah man noch zu den Zeiten des Euripides ganz alte Tempel, wo das Gebälke ſo war; denn dieſer Dichter läßt, wie Winkelmann *) ſehr wol anmerkt, in ſeiner Iphigenia den Pylades dem Oreſtes den Vorſchlag thun, ſie wollen durch den offenen Raum zwiſchen den Triglyphen in den Tempel der Diana hereinſteigen. Ein ehemaliger guter Baumeiſter in Berlin hat den Einfall gehabt, dieſes ſo gar in einem von Stein gemachten doriſchen Gebälke nachzuahmen, wie daſelbſt an dem Ende des ſogenannten Mühlendammes zu ſehen iſt.

Dieſer offene Raum zwiſchen den Balken mag einen Prieſter auf den Einfall gebracht haben, die Schädel von den Opferthieren dahin zu ſetzen, und daher entſtund vermuthlich ein nachher allgemeiner Gebrauch dieſes zu thun. Als man hernach die Gebälke von Steinen machte, und die Metopen ausmauerte, war man ſo ſehr gewohnt, Schädel von Opferthieren an dieſen Stellen zu ſehen, daß ſolche in den Metopen in Stein ausgehauen wurden. Man muß eine ſehr übertriebene Liebe fürs Alterthum haben, um dieſes noch itzt nachzuahmen. Gegenwärtig iſt es unendlich ſchiklicher, die Metopen mit Sachen auszuzieren, die eine Beziehung auf die Beſtimmung der Gebäude haben. Dieſes iſt mit guter Ueberlegung und viel Geſchmak an dem Berliniſchen Schloß und an dem Zeughauſe geſchehen.

*) Ueber die Baukunſt der Alten. S. 24.

Es ſind noch Ruinen von alten doriſchen Gebäuden vorhanden, deren hohes Alterthum aus der rothen Form und den plumpen Verhältniſſen der Säulen kann abgenommen werden. Dieſe ſind coniſch; die Höhe hat nicht einmal fünf Säulendiken. *) Man findet, daß die Alten die Verhältniſſe der doriſchen Säulen von Zeit zu Zeit geändert, und die Höhe derſelben nach und nach von vier Säulendiken bis auf ſieben heraufgetrieben haben, bey welchem letzten Verhältniß man noch itzt bleibet, da man dem Säulenſtamm insgemein 14 Model, dem Fuß aber einen, und dem Knauff auch einen, folglich der ganzen Säule 16 Model für die Höhe giebt.

Dieſe Ordnung iſt wegen der Austheilung der Triglyphen die ſchwerſte, **) und die Alten konnten ſie nur zu dreyerley Säulenweiten, nämlich von 5, 10 und 15 Modeln, anbringen, oder ſie mußten darin die Fehler leiden, daß nicht allemal mitten über eine Säule ein Dreyſchlitz zu liegen kam, wie in dem angezogenen Artikel gezeiget worden. Goldmann hat dieſer Schwierigkeit dadurch abgeholfen, daß er die Verhältniſſe der Dreyſchlitze zu den Metopen für einige Säulenweiten abgeändert, und dadurch verſchiedene Gebälke für gar alle brauchbaren Säulenweiten angegeben hat. Die Verhältniſſe der Haupttheile dieſer Ordnung ſind an einem andern Ort angegeben worden. †)

Obgleich

*) S. Winkelmann, l. c.

**) S. Dreyſchlitz.

†) S. Ordnung.

Obgleich dieſr Ordnung die willkührlichen Zierrathen verwirft, ſo iſt ſie doch in ihrem vollen Reichthum, wenn die Metopen mit ſchiklichen Verzierungen angefüllt, wenn die Unterbalken auf ihrer untern Fläche in Felder abgetheilt werden, wenn der Kinn des Kranzes eben dergleichen Eintheilungen hat, vielleicht die, welche die gröſte Mannigfaltigkeit der Theile zeiget, und bey ihrem ernſthaften Weſen die meiſte Pracht hat. Sie ſchiket ſich zu allen prächtigen Gebäuden, und muß allemal, wo mehr Geſchoſſe ſind, an dem unterſten angebracht werden. Die ernſthafte Pracht dieſer Ordnung, und ihre ſchöne Abwechslung gegen die darübergeſetzte joniſche, empfindet man lebhaft bey genauer Betrachtung der kleinern Portale in dem Hof des Berliniſchen Schloſſes, wo die Hauptwache iſt: wie denn überhaupt alles, was an dieſem Schloſſe von doriſcher Ordnung, ſowol in Austheilung und Verhältniß, als in Verzierungen, zum Muſter dieſer Bauart kann genommen werden.

Drama. Dramatiſche Dichtkunſt.

Man iſt ſchon gewohnt, ein zu würklicher Vorſtellung einer Handlung verfertigtes Gedicht, mit dem griechiſchen Worte Drama, (eine Handlung,) zu benennen; daher iſt die dramatiſche Dichtkunſt der Theil der Kunſt, der ſich mit Verfertigung des Drama beſchäfftiget.

Die Handlungen der Menſchen, bey denen das Genie und das Herz ſich in ſo mannigfaltigem Lichte zeigen, ſind ohne Zweifel der intereſſanteſte Gegenſtand der Dichtkunſt. Die Epopee erzählt dieſelben, doch ſo, daß ſie uns in den wichtigſten Vorfällen die handelnden Perſonen gleichſam abmahlt, und daß wir uns einbilden, ſie handeln zu ſehen; die Schaubühne aber ſtellt uns würklich handelnde Menſchen vors Geſicht, und das Drama enthält ihre Reden, und jede Aeußerung ihrer Gedanken und Empfindungen. Wenn alſo gleich beyde Gattungen einerley Materie behandelten, ſo müßte die Art zu verfahren nothwendig ſehr verſchieden ſeyn. Denn der Hauptumſtand, daß wir bey der dramatiſchen Vorſtellung bey der Handlung gegenwärtig ſind, erfodert, daß ſie kurz ſey, daß alles in einem ununterbrochenen Zuſammenhang in Anſehung der Zeit und des Orts geſchehe.

Das dramatiſche Schauſpiel giebt einem verſammelten Volk eine intereſſante Handlung von ihrem Anfang bis zu ihrem Ende zu ſehen. Unterſucht man nun, wie dieſes auf die beſte und natürlichſte Art geſchehen könne, ſo entdeket man die Regeln, ſowol für die Beſchaffenheit des Theaters, als für die Einrichtung des Drama.

Natürlicher Weiſe iſt die Handlung auf eine gewiſſe Kürze der Zeit eingeſchränkt, weil Niemand Tagelang auf einer Stelle ſtehen und einer Handlung mit unverwandten Augen zuſehen kann. Ein paar Stunden hält man dieſes aus; währet es länger, ſo müſſen viele davon gehen, ohne das Ende der Handlung abwarten zu können. Daher iſt die Einrichtung des Drama gekommen, die überall beobachtet wird, daß ein paar Stunden hinlänglich ſind, die ganze Handlung zu ſehen; und wenn es wahr iſt, daß die Chineſer Schauſpiele haben, die Tagelang währen, ſo ſind ſie barbariſch, und können nicht einmal als eine Ausnahme dieſer Regel angeſehen werden. So lang alſo muß das Spiel der Handlung oder die Vorſtellung wählen.

Aber die Handlung ſelbſt kann aus verſchiedenen Umſtänden ſo beſchaffen ſeyn, daß ſie mehr Zeit erfodert. Sobald einige dazu gehörige

rige Dinge nicht vor den Augen des Zuſchauers geſchehen, ſo kann man die dazu erfoderliche Zeit merklich abkürzen. Wo zum Fortgang der Handlung nöthig iſt, daß gewiſſe Perſonen herbey gerufen, oder daß gewiſſe Nachrichten von andern Orten her eingeholt werden, oder wo ſonſt etwas außer dem Geſicht des Zuſchauers geſchehen ſoll, da kann man immer eine kürzere Zeit dazu ſetzen, als in der Natur nöthig iſt. Der Bote, der eine Meile weit weggeſchikt wird, um Nachrichten einzuziehen, kann in wenig Minuten wieder kommen, weil der Zuſchauer das Unmögliche dieſer Schnelligkeit zwar erkennet, aber nicht fühlet. Aus dieſem Grund hat man gefunden, daß die Handlung, wozu ein ganzer Tag nöthig wäre, in ein paar Stunden kann vorgeſtellt werden, ohne die Zuſchauer das Unnatürliche dieſer Kürze fühlen zu laſſen.

Darin waren die Alten mehr eingeſchränkt, als wir. Die Schaubühne wurde bey ihnen nie leer, weil der Chor immer zugegen war; wir aber laſſen nach jedem Aufzuge die Bühne leer, dadurch verliert man einigermaßen das Gefühl des Zeitmaaßes der Dinge, die inzwiſchen geſchehen. Allein auf der andern Seite ſcheinet dieſe völlige Unterbrechung der Handlung gegen die Natur der dramatiſchen Vorſtellung zu ſeyn; weil der Zuſchauer dadurch leichter aus der Täuſchung herauskommt. Noch ungeſchikter aber iſt es, daß der Zwiſchenraum, in welchem man von der Handlung nichts ſieht, mit ganz fremden Gegenſtänden, dergleichen die Ballette ſind, angefüllt werde. Dieſes iſt eine Barbarey, die unwiderſprechlich beweiſet, daß es uns bey dem Schauſpiel mehr um Luſtbarkeit und Zeitvertreib, als um den Nutzen zu thun iſt, den man daraus ziehen kann, daß man ein Zeuge merkwürdiger Handlungen iſt.

Die Regel alſo, welche befiehlt die Handlung ſo einzurichten, daß man, ohne etwas unnatürliches zu empfinden, ſie in ein paar Stunden als ein Augenzeuge anſehen könne, iſt nicht eine blos willkührliche Einſchränkung der dramatiſchen Kunſt, ſondern in der Natur der Sache gegründet, und iſt das, was die Kunſtrichter die Einheit der Zeit nennen.

Soll die Handlung natürlich vorgeſtellt werden, ſo muß ſie ſo beſchaffen ſeyn, daß auch in dem Orte, wo wir die handelnden Perſonen ſehen, nichts widerſprechendes ſey. Was ſeiner Natur nach auf einem öffentlichen Platz geſchehen muß, ſoll nicht in einem Zimmer, und was in geheim geſchehen ſoll, nicht auf öffentlichem Platz vorgeſtellt werden. Man muß eine ſehr genaue Uebereinkunft der Dinge, die geſchehen, und der Oerter da ſie geſchehen, beobachtet. Darin waren die Alten ſehr ſtreng, und man wird ſchwerlich etwas unſchikliches in dieſer Art bey ihnen antreffen. Die Neuern beobachten hierin, wegen der insgemein ſehr ſchlechten Einrichtung des Theaters, weniger Genauigkeit. Man ſieht bisweilen, daß eine offene Gallerie, oder der Flur eines Hauſes, wo jedermann durchgeht, die Stelle eines geheimen Conferenzcabinets, und im Gegentheil ein Cabinet die Stelle eines Durchganges, oder einer Gallerie vertritt, wo jedermann unangemeldet hinkommen darf. Dergleichen Unrichtigkeiten können ſo anſtößig werden, daß ſie die Aufmerkſamkeit auf die Hauptſachen merklich ſchwächen.

Die Alten beobachteten in ihren dramatiſchen Vorſtellungen in Anſehung des Orts dieſe Regel unverbrüchlich, daß die Schaubühne einen Ort vorſtellte, an welchem alles, was vor den Augen des Zuſchauers geſchah, natürlicher Weiſe geſchehen

mußte;

mußte; dieſen einzigen Ort behielten ſie unverändert die ganze Vorſtellung hindurch; und was als geſchehen erkannt werden mußte, das doch an dieſem Orte nicht geſchehen konnte, kam in Erzählung vor. Dieſes nennen die Kunſtrichter die **Einheit des Orts**. Die Neuern binden ſich weniger an dieſe Regel; ſie ſtellen oft dem Auge des Zuſchauers die Handlung ſo vor, daß es unmöglich wird denſelben Ort durch die ganze Handlung beyzubehalten. Man ſieht bisweilen einen Theil derſelben auf einem öffentlichen Platz, und einen andern in einem geheimen Zimmer; deßwegen wird die Scene währender Handlung oft verändert. Man kann ſich endlich über das, was hierin unnatürlich iſt, wegſetzen; aber bey der Einheit des Orts iſt doch der ganze Faden der Vorſtellung ununterbrochen; die Reyhe unſrer Vorſtellungen hat nicht ſo viel zweifelhaftes, das man mit Gewalt wegräumen muß, und die Aufmerkſamkeit wird beſtändig auf die Hauptſache geheftet. Und dann ſcheinet es doch einigen Mangel an Dichtungskraft anzuzeigen, daß man nöthig hat den Zuſchauer bald an dieſen, bald an einen andern Ort zu führen. Der iſt unſtreitig geſchikter, der die Zuſchauer auf einer Stelle mit einem wichtigen Schauſpiel unterhalten kann, als der, welcher nöthig hat, ſie in einem ganzen Haus, oder gar in einer Stadt herum zu führen.

Die genaue Beobachtung der Einheit des Orts wurde den Alten viel leichter, als den Neuern; weil jene insgemein einfachere Handlungen vorſtellten, als die ſind, die von den Neuern gewählt werden. Aeſchylus, Sophokles und Ariſtophanes ſahen, daß eine ſehr einfache Handlung, wo alles auf einer Stelle geſchieht, durch die Perſonen, und die ſich dabey äußernden Gedanken und Empfindungen höchſt intereſſant ſeyn könne; und ſie wußten in der That den Mangel des Mannigfaltigen, in Anſehung des Aeußerlichen der Handlung, durch deſto größere Mannigfaltigkeit und durch die Wichtigkeit deſſen, was innerlich in den Gemüthern vorgeht, reichlich zu erſetzen. Drey oder vier Perſonen konnten, faſt ohne von der Stelle zu rüken, den Zuſchauern ein wichtiges Schauſpiel vor Augen ſtellen. Die Neuern ſcheinen aus Mißtrauen in ihr Genie, oder auch aus würklichem Unvermögen, in die Nothwendigkeit geſetzt zu ſeyn, einen weitläuftigen Stoff zu wählen. Sie haben mehr Perſonen, mehr Vorfälle, und ſo gar Nebenhandlungen oder ſo genannte Epiſoden nöthig, um ihre Zuſchauer in einer ununterbrochenen Aufmerkſamkeit zu unterhalten. Sie getrauen ſich ſelten eine oder zwey Hauptperſonen ſo groß zu bilden, daß man ſich mit ihrer Art bey einem einzigen Vorfall zu denken und zu handeln, hinlänglich beſchäfftigen könnte; ſie haben noch andre Perſonen nöthig, um der ſinkenden Aufmerkſamkeit aufzuhelfen; mehrere Vorfälle, um ihrem Schauſpiel Leben zu geben; und können daher ſich auch nicht allemal an einen Ort binden. Aber dieſer Reichthum der Materie iſt im Grund nichts als Armuth, die durch die Menge gemeiner Sachen das zu erſetzen ſucht, was den wenigen Hauptſachen an innerlichem Werth mangelt; ein Hülfsmittel der Dichter, die nicht Genie genug haben, oder die zu lebhaft und zu ungeduldig ſind ihre Vorſtellungen in abgemeſſenen Schranken zu halten. In dieſem leztern Fall ſcheinet Shakeſpear geweſen ſeyn, der bey dem größten Vermögen, eine ſehr einfache Handlung höchſt intereſſant zu machen, ſich die Mühe nicht hat geben wollen, einfach zu ſeyn.

Dieſe Einfalt der Handlung, da nur ein einziges Intereſſe vom Anfang bis

bis zum Ende vorkommt, das durch keine episodiſche Nebenhandlung und zufällige Vorfälle unterbrochen wird, iſt die Einheit der Handlung genennt worden, und macht alſo mit den Einheiten des Orts und der Zeit, deren bereits Erwähnung geſchehen, das aus, was man die drey Einheiten des Drama zu nennen pflegt.*) Ohne ſie kann die Handlung nicht natürlich genug ſeyn, und deßwegen halten viele ſie für eine weſentliche Eigenſchaft des dramatiſchen Gedichts. Wie ſie aber ſeinen eigentlichen Werth, von dem ſogleich ſoll geſprochen werden, nicht ausmachen, ſo iſt auch nicht zu leugnen, daß die Neuern intereſſante Stüke gemacht haben, denen dieſer Vorzug mangelt. Man kann aber immer gewiß behaupten, daß dieſe Stüke noch mehr Verdienſt haben, und noch beſſer gefallen würden, wenn ihre Verfaſſer ſich die Mühe gegeben hätten, alles ſo einzurichten, daß die Uebertretung der Einheiten nicht nöthig geweſen wäre. Es wäre gar nicht unmöglich, die Zuſchauer ein paar Stunden lang überaus angenehm, durch blos einzele Scenen, aus ganz verſchiedenen Trauerſpielen oder Comödien genommen, zu unterhalten. Aber dieſes wäre denn kein Drama. Da wir alſo, indem wir von der Natur dieſer Dichtungsart ſprechen, ſagen, die drey Einheiten müſſen darin beobachtet werden, ſo wird dieſes dadurch nicht widerlegt, daß man auch Stüke gerne ſieht, darin ſie nicht beobachtet worden; denn dieſe Stüke würden noch gefallen, wenn man gar alle Nebenſcenen wegließe, und nur die vornehmſten ohne Verbindung vorſtellte. Alsdenn aber wäre ein ſolches Stük kein Drama mehr, ſondern es wären einzele Theile eines Drama.

Dieſe Anmerkungen betreffen größtentheils das Aeußere des Drama, wodurch es natürlich und von anſtößigen Fehlern der äußerlichen Form frey wird.

*) S. Einheiten.

Wichtiger iſt es, von ſeiner innerlichen Vollkommenheit beſtimmte und richtige Begriffe zu haben. Das Schauſpiel muß nicht nur, ſowol in ſeinem Inhalt überhaupt, als in ſeinen einzelen Theilen, intereſſant ſeyn, und Menſchen von Geſchmak in einer ununterbrochenen lebhaften Beſchäfftigung des Geiſtes und des Herzens unterhalten; ſondern am Ende Eindrüke zurüklaſſen, die einen vortheilhaften Einfluß auf die Gemüther haben.

Die erſte Sorge des Dichters geht auf die Wahl eines intereſſanten Inhalts. Er wählt einen Gegenſtand, der für Menſchen von Geſchmak und von empfindſamen Herzen hinlängliche Reizung hat. Für einen Dichter von Genie, der den Menſchen ſo wol aus der Geſchichte, als aus der täglichen Beobachtung kennen gelernt hat, iſt die Materie zum Drama unerſchöpflich. Aus der Geſchichte ſelbſt ſtellen ſich die größten oder die mächtigſten Männer dar, denen ganze Nationen ihr gutes oder ſchlechtes Schikſal zu verdanken haben. Er weiß ſie wieder ins Leben zurük zu führen, uns vors Geſichte zu ſtellen, und uns zu Zeugen ihrer merkwürdigſten Thaten zu machen, daß wir die großen Seelen eines Themiſtokles, eines Alexanders, eines Cicero, und andrer claſſiſcher Männer, in ihren Reden und Handlungen ſich in unſrer Gegenwart entfalten ſehen. Noch mehr kann er reizen, wenn er die größten Männer ſeiner eigenen Nation, aus den verfloſſenen Jahrhunderten, ſeinen Zuſchauern wieder vors Geſichte bringt. Will er ſeine Materie aus der allgemeinen Naturgeſchichte des ſittlichen Menſchen nehmen, ſo hat er einen noch reichern Stoff. Die verſchiedenen Charaktere der Menſchen, ihre

ſeltſamen Schikſale, ihre Leidenſchaften und deren Würkungen, die mannigfaltige Lebensarten und Sitten der Völker und der verſchiedenen Stände der Menſchen, bieten ſich ihm zur Bearbeitung dar.

An intereſſantem Stoff kann es dem dramatiſchen Dichter nie fehlen, wenn er nur ſelbſt nach Beſchaffenheit ſeiner Materie eine große, oder eine empfindungsvolle Seele, oder ein großes Maaß von feinem Wiz und guter Laune hat. Aber die Bearbeitung dieſes Stoffes hat eigene Schwierigkeiten, und mehr, als irgend eine Dichtungsart.

Gleich im Anfang der Handlung müſſen ſowol die Perſonen, als das Geſchäfft, welches ſie vorhaben, die Neugierde der Zuſchauer ſtark reizen. Dieſe müſſen begierig werden, die Perſonen näher kennen zu lernen und zu ſehen, was für Eindrüke das Geſchäfft auf ſie machen, wie ſie ſich in den verſchiedenen Fällen, die man voraus vermuthet, betragen werden. Durch dergleichen Fragen muß die Aufmerkſamkeit gleich vom Anfang feſtgeſezt werden. Alſo muß der Dichter ſeiner Handlung einen guten Anfang zu geben wiſſen, der den Zuſchauer gleich in beſtimmte Erwartungen ſezet; und dieſes iſt inſonderheit in der Comödie eine ſchwere Sache.

In dem Verfolg der Handlung muß die Neubegierde zwar nach und nach befriediget, aber immer durch neue Verwiklungen gereizt werden. Je mehr die Sachen gegen die Erwartung der Zuſchauer laufen, dabey aber in völliger Wahrſcheinlichkeit ſind, je größer wird ihr Vergnügen dabey ſeyn.

Die Handlung muß von Zeit zu Zeit ihre Ruhepunkte haben, auf denen man etwas ſtill ſtehen kann, um alles vergangene zu überſehen, und neue Erwartungen des folgenden zu bilden. Dabey aber muß man die Hauptperſonen und das Hauptintereſſe der Handlung nie aus dem Geſichte verlieren. Jede Unterbrechung, da Dinge vorkommen, deren Verbindung mit dem Ganzen nicht ſogleich kann bemerkt werden, thut der Handlung Schaden.

Man muß oft denken, daß nun eine Entwiklung der Sache nahe ſey. und durch neue Hinderniſſe ſie weiter hinausgeſezt ſehen. Aber endlich müſſen alle Erwartungen des Zuſchauers völlig befriediget werden, und er muß am Ende jede Frage, die er ſich währender Handlung gemacht hat, völlig beantwortet finden, ſo daß ihm von der ganzen Sache nichts mehr zu erfahren übrig bleibet; und damit muß ſich das Drama endigen.

Aber das Unterhaltende iſt nur eine der guten Eigenſchaften des Drama. Es muß auch dadurch wichtig werden, daß es uns helle Ausſichten in das Innere des menſchlichen Herzens giebt. Das größte Verdienſt des Dichters entſtehet daher, daß er uns Menſchen von hoher Sinnesart und ungewöhnlicher Größe der Seele bewundern macht; daß er uns die traurigen oder ſchreklichen Würkungen des Laſters oder der hinreißenden Leidenſchaften zu empfinden giebt; daß er uns für alles, was an Menſchen und Sitten liebenswürdig oder verächtlich iſt, fühlbar macht. Er muß ſowol unſern Geiſt, als unſer Herz ohne Aufhören in einer vortheilhaften Beſchäfftigung unterhalten, und alle Nerven der Seele zur Würkſamkeit reizen. Dieſes alles aber muß auf eine vortheilhafte Wendung unſrer Seelenkräfte abzielen. Der Schreken, den der Dichter in uns erwekt, muß dienen uns vom Böſen zurük zu halten; das Lachen muß uns ſelbſt vor dem Lächerlichen bewahren; jede Empfindung der Menſchlichkeit muß in uns rege gemacht werden; alles

aber muß dahin abzielen, die Seele zu der ſchönen Harmonie der Empfindungen zu ſtimmen, darin ſie für jedes Gute und Böſe, in dem Maaße wie es ſolches verdienet, empfindſam wird.

Unter die beſondern Mittel, das Drama nützlich zu machen, zählen wir mit den alten Kunſtrichtern die Denkſprüche, wenn ſie nur gründlich gedacht und wol angebracht ſind. Plautus ſcheinet zwar zu leugnen, daß man ſich dieſelben zu Nutze mache; *) allein es kommt auf die Umſtände und auf die Gemüthslage des Zuhörers an, daß es geſchehe. Es iſt nicht unerhört, daß Menſchen durch wenige, ihnen ans Herz gelegte Worte, eine beträchtliche Veränderung ihrer Sinnesart an ſich erfahren haben. Unſtreitig iſt es gut, daß die Menſchen wichtige Wahrheiten da, wo ſie am ſtärkſten gefühlt werden, hören. Würken ſie nicht bey allen, und nicht gleich ſtark: ſo finden ſich doch auch Fälle, wo ſie große Würkung thun.

Auf dieſe Weiſe wird das Drama eines der vornehmſten Werke der Dichtkunſt, und das Schauſpiel, dazu es dienet, eine edle und nützliche Beſchäfftigung denkender und empfindſamer Zuſchauer.

Es iſt überhaupt ſo etwas intereſſantes, die lebhafteſten Auftritte des menſchlichen Lebens zu beobachten, daß ſich vermuthen läßt, die dramatiſche Dichtkunſt möchte in ihrer erſten rohen Geſtalt beynahe ſo alt ſeyn, als jede andre Dichtungsart. Man findet, daß auch noch ganz rohe Völker bey feyerlichen Verſammlungen leidenſchaftliche Scenen in Nachahmungen vorſtellen. Daraus aber iſt hernach, da die Dichtkunſt durch glükliche Genien ausgebildet worden, das ordentliche Drama entſtanden. Es iſt ſchon an einem andern Ort *) angemerkt worden, daß das Drama weit älter iſt, als man insgemein glaubt. Es iſt ein bloßes Compliment, das einige griechiſche Kunſtrichter dem Homer gemacht haben, wenn ſie vorgeben, daß die Ilias zu Erfindung des Trauerſpiels, und die Odyſſea zur Comödie die Veranlaſſung gegeben habe. Beyde haben einen weit natürlichern Urſprung, den Caſaubon von den uralten Luſtbarkeiten herleitet, die die Menſchen natürlicher Weiſe nach vollendeter Einſammlung der Erdfrüchte angeſtellt haben. **) Man ſieht noch itzt an einigen Orten Deutſchlands, unter dem Landvolke, das nie etwas von ordentlichen Schauſpielen gehört hat, nach vollendeter Erndte eine Luſtbarkeit, die ſehr genau die roheſte Geſtalt der Comödie vorſtellt. Die ſceniſchen Schauſpiele ſcheinen in Italien, beſonders in Sicilien, noch früher als in Griechenland in Flor gekommen zu ſeyn. Man findet, daß die alten Hetrusker ſie ſehr geliebt haben; und Varro †) gedenket

*) Im Rudens (Act. IV. Sc. 7.) ſagt ein ehrlicher Mann dieſen ſchönen Spruch:

Semper cavere hoc ſapientes aequiſſimum eſt,
Ne conſcii ſint ipſi maleficiis ſuis.

Worauf ſein Knecht folgende Anmerkung macht:

Spectavi ego pridem comicos ad iſtum modum
Sapienter dicta dicere, atque iis plaudier,
Cum illos ſapientis mores monſtrabant poplo.
Sed cum inde ſuam quisque ibant diverſi domum,
Nullus erat illo pacto, ut illi juſſerant.

*) S. Dichtkunſt.

**) Satyricae igitur poeſeos non ſecus ac tragoediae & comoediae origo prima ab illis repetenda conventibus, quos vetuſtiſſimi mortales, collectis frugibus cogere ſoliti, ut - - animum relaxarent ac jucunditati ſe darent. De Satyrica poeſi p. 9. 10.

†) De Ling. Lat. L. IV. Volumnius qui tragoedias Tuſcas ſcripſit. Iſt gleich dieſer

ker namentlich eines hetruskiſchen Tragödienſchreibers. Das Trauerſpiel möchte wol bey Gelegenheit feyerlicher Begräbniſſe aufgekommen ſeyn.

Dem glüklichen Genie der Griechen, das jeden Gegenſtand des Geſchmaks in ſeiner höchſten Vollkommenheit zu erbliken fähig war, haben wirs zu danken, daß aus einer rohen und vielleicht ſehr wilden Nachahmung merkwürdiger Handlungen, eine Kunſt erwachſen iſt, die uns alles, was das Leben und die Angelegenheiten der Menſchen intereſſantes haben, auf eine ſo lebhafte, ſo unterhaltende und ſo lehrreiche Art, zugleich ſo natürlich auf die Schaubühne bringt, daß wir es in der Natur ſelbſt zu ſehen glauben.

Bey den neuern abendländiſchen Völkern finden ſich ſchon im zwölften Jahrhundert Spuren von dramatiſchen Schauſpielen;*) und nach dem Bericht des Maffei hat ein gewiſſer Albertino Muſſato aus Padua, der im Jahr 1329 in einem hohen Alter geſtorben iſt, zwey Trauerſpiele in der Manier des Seneca geſchrieben, die einige Regelmäßigkeit ſollen gehabt haben.**) Indeſſen iſt die Schaubühne bis in das vorige Jahrhundert faſt durchgehends ſehr barbariſch geweſen.

Scaliger berichtet †) uns, die dramatiſchen Schauſpiele ſeyen im ſechzehnten Jahrhundert in Frankreich noch mit ſo ſchlechten Anſtalten aufgeführt worden, daß die Schaubühne ganz blos geweſen. Wer nicht mehr unter den redenden Perſonen ſtund, wurde für abweſend gehalten. In Frankreich hat man den guten Geſchmak der Aufführung dieſer Schauſpiele dem Cardinal Richelieu zu danken;*) und alle übrige europäiſche Nationen haben hernach ſich nach dem Beyſpiel, das Frankreich ihnen gegeben hat, gerichtet. Dieſer Miniſter trug dem Abbé d'Aubignac auf, die ganze Materie von Aufführung der Schauſpiele aus den Schriften der Alten zuſammen zu tragen; und wenn er länger gelebt hätte, ſo würde Frankreich vielleicht die Schauſpiele wieder in der Größe und Pracht geſehen haben, die ſie in Athen und in Rom gehabt haben. Aber er ſtarb, ehe der Abbé ſein Werk vollenden konnte. Was er über dieſe Materie geſchrieben, iſt hernach unter dem Titel, La Pratique du theatre, herausgekommen.

Es fehlt inzwiſchen unſern Schauſpielen noch ſehr viel, um die Vollkommenheiten der Alten zu haben. Nicht zu gedenken, daß unſre Dichter, aus Urſachen, die in die Augen fallen, noch ſehr weit hinter den Griechen zurük bleiben: ſo iſt unſre ganze Veranſtaltung zu dieſen Schauſpielen, in Vergleichung deſſen, was Athen in dieſer Art geſehen hat, armſelig. Unſre Schaubühnen ſind gegen die griechiſchen nicht viel beſſer, als Raritätenkaſten, und es iſt auf keiner heutigen Bühne möglich, irgend eine große Handlung völlig natürlich vorzuſtellen.

Das Drama hat ſich in verſchiedene Gattungen zertheilet, die Oper, das Trauerſpiel, die Comödie und das Schäferſpiel, davon jede wieder ihre verſchiedene Mittelarten hat, von welchen in den beſondern Artikeln über die Hauptgattungen ausführlich geſprochen wird.

dieſer Volumnius, wie es ſcheinet, ein Römer geweſen, ſo erhellet doch ſo viel aus dieſer Stelle, daß die Hetrusker ihre eigene Tragödie gehabt haben.

*) Hénault Abregé chronolog. An. 1160.

**) Theatro Ital. T. I. p. 4.

†) Poet. L. I. c. 21.

*) Und Frankreich hat, was die Aufführung der Stücke, als wovon hier die Rede iſt, anbetrifft, dieſen guten Geſchmack aus Italien erhalten.

* *

Auſſer denen, bey den Art. Aeſthetik, Dichtkunſt, Comödie, und Tragödie bereits angeführten Werken, ſind mir, als theoretiſche Schriften, über das Drama überhaupt, und beſonders, bekannt; von Italieniſchen Schriftſtellern: L'Idea del Teatro, di Giul. Camillo, Fir. 1550. 4. — Della poeſia rappreſentativa . . . Diſcorſo di Angel. Ingegneri, Ferr. 1598. 4. Ven. 1734. 8. — Diſcorſo in cui . . . ſi moſtra, come ſi paſſono ſcriver con molte lodi le Comedie e le Tragedie in Proſa, e di molti precetti di cotal arte copioſamente ſi ragiona, di Agoſt. Michele, Ven. 1592. 4. — Diſputatio, in qua oſtenditur, praeſtare Comœdiam atque Tragœdiam metrorum vinculis ſolvere, nec poſſe ſatis, niſi ſoluta oratione, aut illarum decorem, ac dignitatem retineri, aut honeſtam inde voluptatem ſolidamque utilitatem percipi, Auct. P. Beni, Pat. 1604. 4. — Riſpoſta in difeſa del metro nelle poeſie, . . . e in particolare nelle Tragedie e Comedie, contra il Parere di Paolo Beni, di Fauſt. Summo, Pad. 1601. 4. — Dell' unita della favola drammatica, von Agoſt. Mascardi, der ſiebente Diſc. des erſten Theiles ſ. Proſe volgari, Ven. 1630. 12. — Dell' Imitazione drammatica, Ragionamento di Franc. Mangot, Ven. 1667. 8. — Diſcorſo critico intorno alla poeſia drammatica dell' P. Franc. Fulvio, Ven. 1675. 4. — Diſcorſi ſopra l'imitazione drammatica per un Philologo Toſcano, Fir. 1765. 12. — Raggionamento ſulla tragica e comica poeſia, di Giov. Pizzi . . . Rom. 1772. 8. — — Von Franzöſiſchen Schriftſtellern: La Pratique du Theatre par l'Abbé d'Aubignac, Par. 1669. 4. N. Aufl. 1715. 12. 3 B. deutſch durch den Hrn. von Steinwehr, Hamb. 1737. 8. — Von den drey Abhandlungen des Corneille, Par. 1675. 12. gehört die erſte, vom Nutzen und den Theilen des dramat. Gedichts, und die dritte, von den drey Einheiten hierher; deutſch, in den Beytragen zur Geſchichte und Aufnahme des Theaters, Stuttg. 1750. 8. 4 St. — die Vorrede des Fontenelle, vor ſeinen Schauſpielen, und vor dem 7ten B. der Samml. ſ. W. Paris 1751. 8. — Entretiens ſur la poeſie dramatique von Diderot, bey ſ. fils naturel, Par. 1757. 12. und Diſcours de la poeſie dramatique, von ebend. bey ſ. Pere de famille, Par. 1758. 12. deutſch von G. E. Leſſing bey dem Theater des H. D. Berl. 1760. 8. 2 Th. N. Aufl. 1781. 8. 2 Th. — Eſſai ſur le Drame ſerieux, von Beaumarchais, bey ſ. Eugenie, Par. 1767. 12. und bey Hrn. Pfeffels deutſcher Ueberſetzung derſelben. — Diſſertation . . . ſur le Poeme dramatique. concernant la Tragedie et la Comedie, où l'on fait précéder le poeme épique et ſucceder divers autres genres de poeſies, qui la plupart ont de la connexion avec le Drame . . . par Mr. de Vaubrieres, Nur. 1767. 8. 2 B. (freylich ein wenig ſehr trocken; enthält denn aber doch hiſtoriſche Beyträge mancher Art.) — Du Theatre, ou nouvel eſſai ſur l'art dramatique, Amſt. 1738. 8. von Mercier: deutſch durch Hrn. Wagner. — — Von Engliſchen Schriftſtellern: Eſſay of dramatick poeſy, Lond. 1668. 8. der größte Theil, deutſch in G. E. Leſſings theatraliſcher Bibliothek. — Bey R. Hurds Commentar über die Epiſtel an die Piſonen, eine Abhandlung über die verſchiedenen Gebiete der dramatiſchen Poeſie, im 2ten B. der deutſchen Ueberſetzung. — A général View of the ſtage, by M. Wilkes. Lond. 1760. 8. — An Eſſay upon the preſent ſtate of Theatre in France, England, and Italy, with reflections upon dramatic Poetry in general . . . Lond. 1760. 8. — The Elements of dramatic Criticism . . . by Will. Cooke, Lond. 1774. 8. deutſch, Lübeck 1777. 8. — — Von Deutſchen Schriftſtellern: Demokrit, ein Geſpräch (über das Coſtume) und Gedanken zur Aufnahme des Theaters, von J. El. Schlegel, im 3ten Th. ſ. W. — Die Zueignungsſchrift vor der, von dem Hrn.

Hrn. von Gerſtenberg, aus dem Engliſchen überſetzten Braut des Beaumont und Fletſcher, Copenh. 1765. 8. — Betrachtung über die Nützlichkeit der dramatiſchen Dichtkunſt, ein Aufſ. von H. Sulzer, in den Memoiren der Berl. Academie; deutſch, im 1ten B. ſeiner verm. philoſoph. Schriften, Leipz. 1771. 8. — Hamburgiſche Dramaturgie, von Gotth. Ephr. Leſſing, Hamb. 1767-1768. 2 B. 8. — Der zweyte Aufſ. aus den fliegenden Blättern, von deutſcher Art und Kunſt, Hamb. 1773. 8. S. 71 u. f. — Anmerkungen über das Theater, Leipz. 1774. 8. (von Joh. R. Mich. Lenz.) — Ueber die Veränderungen des Theaters, ein Aufſatz von ebendemſ. in ſ. flüchtigen Aufſ. Zürich 1776. 8. — —

Zu der Kenntniß des Geiſtes, der Eigenheiten, der Geſchichte des Drama bey den verſchiedenen Völkern, können auſſer dem, was in den eigentlich theoretiſchen Werken über die Dichtkunſt ſich findet, und was, bey einzeln dramatiſchen Schriftſtellern, und bey den Art. Comödie und Tragödie, angezeigt worden iſt, dienen: Storia critica de' Teatri antichi e moderni, nella quale ſi ragiona dell' origine e progreſſo ſino al tempo preſente della Tragedia, della Comedia, del Drama in Muſica, e di ogni ſorta di ſimili componimenti preſſo tutte le nazioni, con . . . note del S. Don Carlo Veſpaſiano, Opera del S. D. Pietro Signorelli, Nap. 1777. 8. 2 B. deutſch, Bern 1783. 8. 2 Th. — Hiſtoire univerſelle des Théatres de toutes les Nations depuis Theſpis jusqu' à nos jours . . . Par. 1779. 8. bis jetzt, ſo viel ich weiß, 12 B. deren überhaupt 36 werden ſollen. Auch gehört die Abhandlung des Marmontel, über das Syſtem, den Urſprung und Fortgang der dramatiſchen Dichtkunſt, vor dem 1ten B. ſ. Chef d'œuvres dramatiques du Theatre franc. Par. 1773. 8. deutſch durch Hrn. Bertuch, unter dem Titel: Ueber die dramat. Dichtk. von Marmontel, Leipz. 1774. 8. — — Des Theaters der Griechen allein: Georg. Fabricii de Fabular. Lud. Theatror. Scenar. ac Scenicor. libellus, im 8ten B. des Gronovſchen Theſ. Antib. Graec. S. 1694. — Ioa. Lud. Fabricius, de Ludis ſcenicis, ebend. S. 1714. — Alb. Gentilis, de actoribus et ſpectator. fabular. non notandis, diſput. ebend. S. 1626. — Ioan. Meurſii Aeſchylus, Sophocles, Euripides, ſ. de Tragœdiis eorum, Lib. III. Lugd. Bat. 1619. 4. in dem eben angeführten Werke, B. X. S. 393. — Iul. Ceſ. Scaligeri de Comœdia et Tragœdia, ejusque apparatu omni et partibus, Comment. ebend. B. 8. S. 1494. — De fabular. ludor. theat. ſcenar. ac ſcenicor. antiqua conſuetudine libellus . . . ebend. S. 1694. — Recherches ſur l'origine et les progrès de la Comedie grecque, von Batry, in dem 25ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. und Recherches ſur la vieille Comedie grecque, von ebend. und ebend. im 36ten B. — Diſcours ſur l'origine de la Tragedie, Diſcours ſur le parallèle des Théatres, und Diſc. ſur la Comedie grecque, von dem P. Brumoy, bey ſ. Théatre des Grecs, Par. 1730. 12. 6 B. — Eine Vergleichung zwiſchen dem griechiſchen und engliſchen Theater, vor der, von Miß. Lenox verfertigten engliſchen Ueberſ. dieſes Werks, Lond. 1761. 4. 3 B. — Von dem Urſprunge des griechiſchen Drama; von einigen das Drama der Alten betreffenden Stücken; von der dramatiſchen Muſik der Alten, von den Sylbenmaaßen der dramatiſchen Poeſie; von der Komödie von Lud. Cruſius, im 2ten B. der deutſchen Ueberſ. ſeiner Lebensbeſchreibungen röm. Dichter. — Abhandl. von dem Theater der Alten, von Mich. Conr. Curtius, bey ſ. Ueberſ. d. Dichtk. des Ariſt. Han. 1753. 8. — Diſſertation on ancient Tragedy, by Mr. Franklin, Lond. 1760. 4. und auch bey der ſpätern Aufl. ſ. Ueberſetz. des Sophocles. — — Der Griechen und Römer (obgleich in den bereits angeführten Schriften, auch vieles das Drama der letztern bereits betrift) Iul. C. Bulengeri, de Theatro, ſ. de ludis ſcenic. eorumque apparatu tam apd. Graec. quam Roman. Triaſſ.

1603. 8. und im 9ten B. S. 823. des Grävischen Theſ. Antiq. Roman. — ſur l'origine et les progrès de la Comedie, chez les Grecs et les Romains, die Vorrede der Md. Dacier vor ihrer Ueberſ. dreyer Luſtſpiele des Plautus, Par. 1681. 12. 3 B. — — Der Römer allein: Memoires ſur les jeux ſceniques des Romains . . . par Mr. Duclos, in dem 26ten B. der Memoires de l'Acad. des Inſcript. — Sur le paſſage de Tite Live, qui donne l'origine des Jeux ſcen. à Rome, par Mr. Tercier, ebend. im 23ten B. der Quart-Ausg. — Von dem römiſchen Drama, ein Abſchnitt in des oben angeführten Lud. Cruſius Abhandl. im 2ten B. ſeiner Lebensbeſchreibung röm. Dichter. (S. übrigens den Artikel Schauſpielkunſt.) — — Des Theaters der Neuern überhaupt: das Drama der Neuern hat ſich, eben ſo wie das Drama der Alten, aus Religionsbegebenheiten entwickelt; und iſt bey Religionsfeyerlichkeiten, und zum Theil von den Dienern der Religion zuerſt vorgeſtellt worden. Es iſt nähmlich bekannt genug, daß die erſtern eigentlichen dramatiſchen Stücke des neuern Europa aus Myſterien beſtanden, und daß dieſe, an den hohen Feſttagen, von Mönchen und Prieſtern, oder doch von den ihnen untergebenen Schulknaben, und zum Theil in den Kirchen ſelbſt, oder doch auf den Kirchhöfen, anfänglich geſpielt wurden. Selbſt die Fêtes de Foux, de l'âne, des Innocens (ſ. Mem. pour ſervir à l'hiſtoire de la Fête de Foux qui ſe faiſoit autrefois dans pluſieurs égliſes, par Mr. du Tilliot . . . Lauſ. et Gen. 1741. 4.) wofern man dieſe für die erſten Keime des Drama anſehen will, haben ihren Urſprung Religionsfeyerlichkeiten zu verdanken. — Wie alt indeſſen jene Myſterien ſind, weiß ich nicht zu beſtimmen. Mich dünkt aber, als ob wir Europäer, auch dieſe nicht ſelbſt erfunden, ſondern ſie von den Morgenländern, von Conſtantinopel, erhalten haben. Daß die Fête des foux ſich daher ſchreibt, ergiebt ſich aus einer Stelle des Cedrenus (Comp. Hiſtor. S. 639. ed. Par. 1647.) und Apollinaris, Biſchof von Laodica, verfertigte ſchon viel früher, in dem 4ten Jahrhundert, zum Gebrauch in chriſtlichen Schulen, Nachahmungen der beſten, griechiſchen Claſſiker, und unter andern Trauſpiele in der Manier des Euripides und Luſtſpiele in der Manier des Menander, wie es heißt, aus den Begebenheiten des alten Teſtamentes, und Gregorius von Nazianz hat mehr wie ein Drama über ähnliche Begebenheiten geſchrieben, von welchen noch eines, Χριστος Πασχων, übrig iſt, das auch vielleicht ſogar auf der Bühne vorgeſtellt worden. (Sozom. hiſt. eccl. V. 18 und VI. 26.) Das älteſte, mir (aus Warton's hiſtory of the engliſh Poetry, 2te Diſſert. des erſten B. ſ. 2.) bekannte europäiſche Stück iſt die, von Geoffroy, ums Jahr 1110 in England geſchriebene heil. Catharina. Dieſes Stück wäre alſo älter, als der aus Pezii Theſ. noviſſ. Anecd. Aug. 1721. Tom. 2. P. 3. S. 185. bekannte und auch im zwölften Jahrhundert verfaßte ludus paſchalis de adventu et interitu Antichriſti, aus welchem, ich weiß nicht welcher neuere deutſche Schriftſteller ſchließen wollen, daß in Deutſchland die dramatiſche Dichtkunſt früher, als bey andern Völkern Europens, geblüht habe. Freylich haben wir, aus einem noch frühern Zeitpunkte, aus dem 10ten Jahrh. die Komödien der Rhoswitha; allein dieſe ſind lateiniſch, und auch, ſo viel ich weiß, nie vorgeſtellt worden. In Italien, wo übrigens, wie bey dem Art. Comödie bemerkt worden, das alte römiſche Luſtſpiel vielleicht nie aufgehört hat, ſcheint das älteſte, aber weder von Crescimbeni noch Riccoboni gekannte Stück jener Art die paſſio et reſurrectio Chriſti zu ſeyn, welche zu Padua im J. 1243 oder 1244 am Oſtertage feyerlich aufgeführt worden. (S. Bibl. dell' eloq. italiana, Ven. 1753. 4. I. S. 488. N. a) Warton, welcher beyde hat berichtigen wollen (I. S. 249) hat es auch nicht gekannt. Uebrigens findet ſich in den oſſervazione alle rime ſacre di Lorenzo de' Medici il vecchio e di Lucrezia

von

von Franc. Cionacci, Fir. 1680. 4. ein weitläuftiges Verzeichniß von ital. Myſterien, mit Anmerkungen über die Geſchichte der ital. Bühne; ſo wie auch in dem 6ten B. der hiſt. letter. des Tiraboſchi, K. 3. S. 182. Was Hr. Sulzer, in dem Texte, von den beyden Stücken des Muſſatus ſagt, thut übrigens zu der Sache, wovon hier die Rede iſt, und wovon Hr. S. ſelbſt ſpricht, nichts; denn beyde Stücke ſind lateiniſch geſchrieben, und nicht viel beſſer, als die Stücke unſerer Rhoswitha, wenn gleich die Helden nicht, wie in dieſen die Perſonen, chriſtlich ſind. — In Frankreich ſcheinen demnach die dramatiſchen Vorſtellungen dieſer Art am ſpäteſten entſtanden zu ſeyn; wenigſtens ſetzen die Geſchichtſchreiber der franzöſiſchen Bühne den Urſprung der Myſterien bey ihnen erſt in das Jahr 1380 (ſ. das Mem. ſur les jeux ſcen. des Romains, et ſur ceux qui ont precedé en France la naiſſance du poeme dram. par Mr. Du Clos in dem 17ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. S. 206 der Quartausg. Recherches ſur les Th. de France, par Beauchamp I. S. 90 u. a. m.) Zwar findet Fontenelle ſchon (hiſt. du Th. fr. im 3 B. ſ. W. Ausg. von 1742. S. 20) ordentliche Trauerſpiele um das Jahr 1383; er hält nähmlich die Cinque belles Tragedies des geſtes de Jeanne Reine de Naples von Paraſol für eigentliche Tragödien; allein er, ſo wie mehrere Schriftſteller, haben ſich durch die Wörter, Comedie, Tragedie, Fabula, u. d. m. verführen laſſen, das, was Erzählung iſt, und wegen der Schreibart, wie das Werk des Dante, oder wegen des Innhaltes und Ausganges, wie die Schrift des Paraſol, Comedie oder Tragedie heißt, in Drama zu verwandeln. Indeſſen finden ſich denn doch in einigen franzöſiſchen Schriftſtellern Spuren, daß auch dort früher Myſterien geſpielt worden. (S. Montfaucons Catal. Mſcrpt. S. 1158.) Nur iſt nicht gänzlich ausgemacht, ob nicht die ganz erſteren Myſterien, bey allen Völkern, in lateiniſcher Sprache geſchrieben worden ſind? Mir iſt es, aus einigen Umſtänden, höchſt wahrſcheinlich. Die ſpätern waren freylich in den Landesſprachen abgefaßt; und wenn die Geſchichtſchreiber der franzöſiſchen Bühne, ihrem Drama einen ſo nahen Urſprung geben: ſo ſcheinen ſie nur die letztern in Erwägung gezogen zu haben. — Aus dieſen Myſterien entwickelten ſich, allmählig, die ſo genannten **Moralitäten**; Stücke, welche aus eitel allegoriſchen Perſonen beſtanden, und die durch die, ſchon in ſehr vielen Myſterien vorkommenden Perſonen des Todes, der Hofnung, des Glaubens, u. d. m. vorbereitet worden waren. Ich will hier, im Vorbeygehen, bemerken, daß der Einfluß dieſer Moralitäten auf die Poeſie überhaupt, ſo viel ich weiß, noch gar nicht bemerkt worden iſt. Aus ihnen wird der Geſchmack an allegoriſchen Dichtereyen überhaupt, und der Reiz und die Verſtändlichkeit derſelben, ſo wie die Sucht, dergleichen zu ſuchen und zu finden, wo keine Statt hatten, die im 14ten, 15ten und zum Theil ſechzehnten Jahrhundert in Europa ſo ganz allgemein waren, und wozu unſtreitig noch mehr Umſtände in den Sitten der Zeit beytrugen, begreiflich. — — Bey Auflebung der Wiſſenſchaften, und Erfindung der Druckerey, führte die nähere und allgemeinere Bekanntſchaft mit den dramatiſchen Dichtern der Griechen und Römer, allmählig das Drama zur Form und zur Einrichtung zurück, welche es bey dieſen Völkern gehabt hatte. Dieſer Fortgang war, mehr oder weniger, langſam; und das Drama erhielt, nach Maßgabe des Grades und der Art der Cultur der verſchiedenen Völker, mancherley Geſtalten; und wurde, auf mancherley Art, ausgebildet. Der Raum geſtattet es nicht, hier ausführlicher darüber zu ſeyn; ich ſchränke mich alſo auf Anführung derjenigen Schriftſteller ein, welche uns die Geſchichte deſſelben geliefert haben.

Ueber das **Drama bey den Neuern, oder in Europa überhaupt**: Reflexions hiſtor. et critiques ſur les differens Theatres d'Europe, par Mr. Riccoboni, Amſt. 1739. 8. — — Des **italieniſchen Theaters** beſonders: La

La Drammaturgiâ di Leone Allacci, diviſa in ſette indici, Rom. 1666. 12. ſehr verm. berichtiget und fortgeſetzt, Ven. 1755. 4. (iſt nichts, als alphabetiſches Verzeichniß von den ital. Dramen.) — Vor des Scipio Maffei Theatro Italiano, o ſia ſcelta de Tragedie per uſo della ſcena, Ver. 1723-1728. 8. drey B. ſteht eine iſtoria del Teatro ital. e difeſa di eſſo. — Lettre ſur les ſpectacles d'Italie, ſur leur origine, ſur les perſonnages etc. in dem Merc. de France, Jenner 1726. S. 81-98. — Hiſtoire du Theatre Italien depuis la decadence de la Comedie Latine, avec un Catalogue des Tragedies et Comedies Italiennes, inprimées depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1660 ... par L. Riccoboni (Par. 1727-1731. 8. 2 B.) — In dem Théatre d'Italie des Cedors, Par. 1758. 12. 15 B. findet ſich eine Geſchichte der ital. Bühne, eine Vergleichung mit der franzöſiſchen, und kurze Nachrichten von den dramat. Dichtern. — Bey des Ant. Planelli ital. Ueberſetzung der Formeyſchen Principes elementaire des belles lettres, Neap. 1767. 8. findet ſich eine breve ſtoria del Teatro italiano. — Vor der Virgina e la Cleone, Trag. di Piet. Bichierai ... Fir. 1767. 8. ſtehen alcune conſiderazione ſopra il Teatro, welche Klagen über den Verfall und den gegenwärtigen Zuſtand des Theaters enthalten. — In des G. Baretti Account of the manners and cuſtoms of Italy, Lond. 1768 handelt das eilfte und zwölfte Kap. von der Geſchichte des italieniſchen Drama. — In des S. Battinelli Werken, im 6ten B. findet ſich in ein Diſcorſo ſopra il Teatro italiano, der auch ſchon vor ſeinen drey Trauerſpielen, Baſſano 1771. 8. und deutſch im Theaterkalender von 1779 gedruckt iſt. — — Ueber die Oper, ſ. den Art. Oper — —

Des ſpaniſchen Theaters: Auſſerdem was ſich in der Geſchichte der ſpaniſchen Dichtkunſt durch Valazquez (die 5te und 6te Abth.) in Signorelli allgem. Theater-Geſchicht (im 6ten Kap. des 2ten Buches Th. 2. S. 22, im 2ten Kap. des 3ten B. ebend. S. 72. im 6ten Kap. S. 283 der deutſchen Ueberſ.) — und in des Riccoboni reflex. hiſt. et crit. S. 44 u. f. findet, iſt in des Caſiri Bibl. Arab. hiſp. ein Verſuch über die dramatiſche Dichtkunſt — und einzele Nachrichten in der Vorrede des Le Sage zu ſ. Théatre eſpagnol, Par. 1700. 12. 2 B. — in den Extraits de pluſieurs pieces du Theatre eſpagnol avec des reflex. von Adr. du Perron du Caſtera, Par. 1738. 12. 3 B. — in Wilkes géneral View of the ſtage (im 5ten Kap. des 1ten Theils) — in G. E. Leſſings theatral. Bibliothek, im 1ten St. und in ſeiner Dramaturgie im 2ten B. S. 57. — in des Hrn. von Cronegk Schriften, der Aufſatz über die ſpaniſche Bühne. — —

Des franzöſiſchen Theaters: Le Théatre franc. Lyon 1674. (von Sam. Chappuzeau; enthält im 2ten Buche Verzeichniſſe von dramatiſchen Dichtern und dram. Stücken.) — Hiſt. du Théatre franc. jusqu'à Mr. Corneille, von B. v. Fontenelle (in dem 3ten B. ſ. W. Par. Ausg. von 1742) — Memoire ſur les jeux ſceniques des Romains, et ſur ceux qui ont precedé en France la naiſſance pu poeme dramatique, par Mr. Duclos in dem 17ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. 4te Ausg. — Bibliotheque de Théatres, contenant le Catal. alphab. des Pieces dramatiques, Opera, Parodies et Opera comigues ... avec des anecdotes ſur ... la vie des Auteurs, Muſic. et Acteurs, Par. 1733. 8. (von dem Abb. Maupoint) — Hiſtoire du Théatre françois ... Par. 1734-1748. 14 B. 12. (von den Gebrüdern, Franc. und Cl. Parfaict.) — Memoires pour ſervir à l'hiſt. des Théaters, de la decadence des ſpectacles, et de leur renouvellement, in dem Merc. de France, Decembr. 1735 und Febr. Apr. May, Jun. Jul. Auguſt, October. 1736. — Recherches ſur les Théatres de France, depuis l'année 1161 jusqu'à préſent, par Mr. Pierre Frcs (Godef.) de Beauchamp, Par. 1735. 4. und 8. 3 B. — Obſervations

ſur

ſur la Comedie et ſur le Génie de Mo-
lière par Louis Riccoboni, Par. 1736.
12. — Les ſpectacles de Paris, ou
Almanac hiſtor. et chronol. des Théa-
tres avec ... un catalogue de toutes
les pièces reſtées au Théatre dans les
differens ſpectacles, les noms de tous
les auteurs vivans, et la liſte de leurs
ouvrages (von dem Abt Joſ. de la Porte)
Par. 1751. 24. (wird fortgeſetzt.) — Eſſai
ſur la connoiſſance des Théaters, par
Mr. du Clairon, Par. 1751. 12. —
Tablettes dramatiques contenant l'a-
brégé de l'hiſtoire du Théatre fran-
çois, l'établiſſement des Théatres
à Paris, un Diction. des pieces ...
par Mr. le Chevalier (Charles de Fieux)
de Mouhy, Par. 1752. 12. und hierzu in
der Folge Supplemente, welche der neuen
Ausgabe, unter dem Titel: Abrégé de
l'hiſt. chronol. du Theatr. franc. Par.
1780. 12. einverleibt worden ſind. — Le
repertoire de tous les ouvrages reſtés
au Théatre françois, von ebend. Par.
1753. 12. — Diction. portatif des théa-
tres, par Mr. de Liris, P. 1754. 8. —
Obſervations ſur le Théatre par Mr.
(Franc. Ant.) de Chevrier, P. 1755. 12.
L'Obſervateur des Spectacles, von
ebend. Par. 1756. 8. 2 B. — Diction-
naire des Théatres de Paris ... Par.
1756. 12. 6 B. (von Cl. Parfaict, und
d'Aguerbe.) — Cauſes de la decaden-
ce du goût ſur le Théatre, où l'on
traite des droits, des talens, des fau-
tes, des acteurs, des devoirs des Co-
mediens, de ce que la ſocieté leur
doit, et de leurs uſurpations funeſtes
à l'art dramatique, (von Charpentier,)
Par. 1768. 12. 2 B. — Bibliotheque
du Theatre franc. ... Dresd. 1768. 8.
3 B. (dem Duc de Valiere) — Le nou-
veaux Spectateur, ou examen des
nouvelles pièces du Théatre, Par.
1769. 12. — In dem Théatre fran-
çois, welches 1769 in 14 B. erſchien, und
die, bis dahin, auf der Bühne geblie-
benen Stücke enthält, finden ſich allerhand
hiſtoriſche Nachrichten über dieſe Stücke,
und die Verf. derſelben. — Anecdotes
dramatiques ... Par. 1775. 12. 3 Th. —
Dictionnaire dramatiques contenant
l'hiſtoire des théatres, les règles du
genre dramatique, obſervations des
maîtres les plus célébres, des reflex.
nouvelles ſur les ſpectacles, ſur le
genie et la conduite de tous les gen-
res, avec les notices des meilleurs
pieces, le catalogue de tous les dra-
mes, et celui des auteurs dramati-
ques, Par. 1776. 8. 3 B. — Journal
du Théatre, Par. 1776. 12. von dem
Hrn. v. Merincourt, wird fortgeſetzt. —
Diſcours ſur l'origine et les progrès
de l'art dramatique (in Frankreich vornehm-
lich) vor dem 3ten B. der Annales poet.
— Eſſai hiſtor. ſur l'origine et les
progrès de l'art dramatique en France,
T. I. Par. 1784. 16. — — Des ſoge-
nannten italieniſchen Theaters in
Paris: Tables alphabetiques et chro-
nologiques des pièces repreſentées ſur
l'*ancien* Theatre italien, par Mr. du
Gerard, Par. 1750. 8. — Hiſtoire de
l'ancien Théatre italien de Paris (von
Cl. Parfaict) Par. 1755. 12. — Ta-
bles chronol. des pièces du *nouveau*
Theatre italien, par Mr. du Gerard,
Par. 1738. 8. — Hiſt. anecdotique et
raiſonnée du Théatre italien, à Par...
Par. 1769. 12. 7 B. (von des Houlmie-
res) — Uebrigens findet man die Ent-
würfe der auf dem alten italieniſchen Thea-
ter geſpielten, extemporirten und einen
Theil der folgenden regelmäßigen Stücke
in dem Théatre italien de Gherardi,
Par. 1695. 12. 6 B. ingl. 1775. 12. 6 B.
— in dem Nouveau Theatre italien,
ou recueil général des Comedies re-
preſentées par les Comediens Italiens
... Par. 1729 u. f. 12. 10 B. — in den
Parodies du nouveau Théatre italien,
Par. 1731. 12. 3 B. — — Ueber die Oper
ſ. den Art. Oper. — —

Des engliſchen Theaters: A general
hiſtory of the ſtage, by Will. Chet-
wood, Lond. 1693. 4. — Hiſtoria
Hiſtroniaca: an Hiſtorical account of
the Engliſh Stage, ein von Jam. Wright,
im J. 1699 geſchriebener Aufſatz, welcher
ſich

ſich in dem 12ten Bande der Select collection of old Plays (aus Stücken, welche älter als die Arbeiten des Shakeſpear ſind) Lond. 1760 und 1780. 8. 12 B. befindet. — Hiſtorical View of the ſtage, Lond. 1730. 8. von Coll. Cibber, in deſſen Apology for his own life, L. 1740. 8. auch mancherley Nachrichten von dem Theater zu ſeiner Zeit vorkommen. — In dem 5ten B. von Warburtons Shakeſpear finden ſich Unterſuchungen über den Urſprung des engliſchen Drama. — Theatrical records . . . Lond. 1750. 8. — Geſchichte der engliſchen Schaubühne, ein kurzer Aufſatz von Gotth. Ephr. Leſſing in dem 4ten St. ſeiner theatral. Bibliothek. — Die Vorrede zu der ſchon erwähnten Select collection of old Plays von R. Dodsley. — Companion to the Theatro, Lond. 1760. 8. 2 B. — The hiſtory of Theatres of London and Dublin from the Year 1730 to the preſent times . . . by Mr. (Benj.) Victor . . . Lond. 1761. 12. 2 B. (Es findet ſich auch ein Verzeichniß aller ſeit dem Jahr 1712 in London geſpielten Stücke dabey) from 1760 to the preſent time, von ebend. Lond. 1772. 12. 2 B. — Critical reflections on the old Dramatic Writers . . . Lond. 1761. 8. auch als Vorrede vor Phil. Maſſingers Werk, Lond. 1761. 8. 4 B. und vor dem erſten Bande des — Companion to the play-houſe, or an hiſtor. account of all the Dram. Writers and their works, that have appeared in Great Britain and Ireland, from the commencement of our theatrical exhibitions down to the preſent Year 1764. Lond. 1764. 8. 2 B. — On the origin of the Engliſh Stage, ein Auſſ. in dem 1ten B. S. 126. der reliques of anc. Engliſh Poetry, Lond. 1765. 8. — The theatrical monitor, or ſtage management and Green Rom laid open und The Coventgarden Chronicle, zwey Wochenſchriften aus dem Jahre 1768. — The Dramatic Cenſor, or Critical Companion, Lond. 1770. 8. 2 B. (enthält die Geſch. des Theaters vom Jahr 1770 und 1771.) — The Origin of the engliſh Drama illuſtrated in its various ſpecies, viz. Myſtery, Morality, Tragedy and Comedy by ſpecimens from our earlieſt writers, Lond. 1773. 8. 3 B. von Hawkins — — Ueber die engliſche Oper, ſ. den Art. Oper. — —

Des deutſchen Theaters: Critiſche Betrachtungen und freye Unterſuchungen zur Aufnahme und Verbeſſerung der deutſchen Schaubühne, Bern 1743. 8. — Nöthiger Vorrath zur Geſch. der deutſchen dramat. Dichtkunſt, oder Verzeichniß aller deutſchen Trauer- Luſt- und Singſpiele, die im Druck erſchienen, von 1450 bis zur Hälfte des jetzigen Jahrh. . . . von Joh. Chrſtph. Gottſcheden, Leipz. 1757. 8. Kleine Nachleſe zu des Hrn. P. Gottſched nöthigem Vorrathe zur Geſch. der deutſchen dramatiſchen Dichtkunſt von Gottfr. Chrſtn. Freiesleben, Leipz. 1760. 8. und der zweyte Theil des Gottſchediſchen Werkes, Leipz. 1765. 8. — Im 4ten Th. von Joh. Fr. Löwens Schriften, Hamb. 1763. 8. findet ſich eine Geſch. des deutſchen Theaters. — Briefe über die Wiener Schaubühne, Wien 1768. 8. 2 B. (von dem Hr. v. Sonnenfels.) — Chronologie des deutſchen Theaters, (Leipz.) 1775. 8. — Theater-Kalender, Gotha 1775. 24. (wird bis jetzt fortgeſetzt; enthält, unter andern, Verzeichniſſe lebender Schriftſteller und Tonkünſtler, ſo wie der Schriften, welche für und über die deutſche Bühne herausgekommen, und einiger lebenden Mitglieder derſelben.) — Litteratur- und Theaterzeitung, Berlin 1778-1784. 8. und ſeit dieſem Jahre fortgeſetzt unter dem Titel: Ephemeriden der Litteratur und des Theaters. — Theater-Journal für Deutſchland, Gotha 1777 u. f. 8. bis jetzt 24 Hefte (wird fortgeſetzt). — Entwurf einer Theater-Geſchichte von Berlin . . . von C. M. Plümike, Berlin 1781. 8. — Dramaturgiſche Fragmente von J. F. Schink, Grätz und Leipz. 1781-1784. 8. 4 B. — Dramatiſche und andre Skizzen, nebſt Briefen über das Theaterweſen zu Wien, von ebend. Wien 1785. 8. — Uebrigens iſt es natürlich, daß, da Deutſchland keine eigentliche Hauptbühne, aber ſehr viele

Schauſpielergeſellſchaften hat (im J. 1785 waren deren 26) auch der Theaterſchriften, Theaterjournale und Theaternachrichten ſehr viel mehr ſeyn müſſen. Nur die mir eigentlich bekannten alle anzuführen, wäre aber Mißbrauch des Papieres. Bis zum Jahre 1775 ſind ſie ſo ziemlich vollſtändig in der Chronologie des deutſchen Theaters, und von da an, größtentheils, im Theaterkalender zu finden. — —

Zur Geſchichte des Drama überhaupt gehören aber auch noch diejenigen Schriften, welche über die Sittlichkeit und den Werth, oder Unwerth deſſelben, geſchrieben worden ſind. Ihre Anzahl iſt ziemlich groß; denn bey allen neuern Völkern iſt das Schauſpiel, und beſonders die Komödie, bald als der Weg zum Himmel, bald als der Weg zur Hölle, angeſehen worden. Ich begnüge mich alſo mit Anzeige der, mir bekannten, und verweiſe, wegen der übrigen, auf das, von D. Chrſtn. Heinr. Schmid, aus dem Franzöſiſchen des Despres de Boißy gezogene Werk: „Ueber die Sittlichkeit des Theaters, L. 1780. 8." — Für das Theater ſind von Italienern geſchrieben worden: Il Prologo di Giov. Bat. Andreini, Ferr. 1612. 4. — Diſcorſo familiare intorno alle Commedie moderne, di Nic. Barbieri, Ven. 1628. 8. und vermehrt und verändert, unter dem Titel: Supplica . . . Bol. 1636. 8. — — Von Franzoſen: l'Apologie du Théatre par Mr. de Scudery, Par. 1639. 4. — Diſſertation ſur la condemnation des Théatres, Par. 1666. 12 von Aubignac, wider eine von dem Pr. Conti gegen das Theater gerichtete Schrift. — Lettre d'un Teologien illuſtre . . . vor dem Theater des Edm. Bourſault, Par. 1694. 12. von Frc. Caffare. — Nouvelles obſervations ſur les arrêts de condemnation, prononcés contre les comédiens, von Fagan, in ſ. W. Par. 1751. 12. 4 B. — Apologie du Théatre, von Marmontel in dem Merk. von 1758-1759; deutſch, 1766. 8. — — Von Engländern: The uſefulneſs of the ſtage to the happineſs of Man Kind, to Government and to religion, by Mr. Dennis, Lond. 1698. 8. (gegen das unten vorkommende Werk de Collier.) — Defence of ſtage Plays, von Edw. Filmer. Lond. 1707. 8. (gegen eben daſſelbe.) — The uſefulneſs of the ſtage to Religion and Government, L. 1738. 8. — Theatrical Entertainment, conſiſtent with ſociety, morality and religion, Lond. 1768. 8. — — Von Deutſchen: Die älteſte mir bekannte, gedruckte Vertheidigung des Theaters, iſt die von der Schauſpielerinn, Veltheim, herausgegebene Apologie, Leipz. 1697 und 1711. 8. Wegen der übrigen Schriften verweiſe ich auf die Chronologie des Theaters, und die ſchon angeführte Schrift: Ueber die Sittlichkeit des Theaters, von D. Chriſtian Heinr. Schmid. In jene hat ſich indeſſen S. 152 der Irrthum eingeſchlichen, als ob in den Beyträgen zur Aufnahme und Hiſtorie des Theaters von Leſſing eine deutſche Ueberſetzung der Werenfelſiſchen bekannten lateiniſchen Vertheidigung der Schauſpiele zu finden ſey. Nichts, als eine Anzeige und Beſchreibung einer, zu Wittenberg 1750. 4. erſchienenen neuen Ueberſ. dieſer lat. Rede iſt darin enthalten; und eine ältere, beſſere, findet ſich in den Beyträgen zur crit. Hiſtorie der deutſchen Sprache, Poeſie und Beredſ. St. 32. S. 598. — —

Gegen das Theater ſind geſchrieben, von Italienern: Criſtiana moderazione del Teatro, di Giand. Ottonelli, Fir. 1648-1649. 4. 5 B. — Circonciſione della Commedia, eine aus dem Spaniſchen des Jac. Alberto von Aleſſ. Adimari überſetzte, am Neujahrstag gehaltene Predigt, Fir. 1648. 4. — De la reformation du Théatre, par Louis Riccoboni (ohne Druckort) 1743. 12. — — Von Spaniern: Eine, mir nur, aus der vorher angeführten ital. Ueberſetzung, bekannte, poßierliche Predigt, von Jac. Alberto. — Trattados de las Commedias . . . por Fruc. Bisbe y Vidal, Bar. 1618. 8. — — Von Franzoſen: Traité de la Comédie et des ſpectacles ſelon la doctrine de l'Egliſe, Par. 1667. (von dem Pr. v. Conti.) —

La défenſe du traité de * . . . Conti, touchant la Comedie et les ſpectacles, ou la refutation d'une diſſertation ſur la condemnation des théatres, par le Sr. (Joſ.) de Voiſin, Par. 1671. 4. — Maximes et reflexions ſur la Comédie, Par. 1695. 12. (von Boſſuet) — Diſcours, ou traités hiſtor. et dogmatiques ſur les théatre . . . ſouffert et condamné après le premier ſiècle de l'egliſe jusqu' à préſent, Par. 1696 und 1731. 12. (von Pierre Le Brün.) — Lettre ſur les ſpectacles, Par. 1756. 12. und Lettre de Mr. le Chev. de * * à Mr. de Campigneulles, Par. 1759. 12. von Desprez de Boiſſy; und verm. Aufl. 1779; deutſch, unter dem Titel: Ueber die Sittlichkeit des Theaters, Leipz. 1780. 8. — Lettre à Mr. d'Alembert . . : par J. J. Rouſſeau, Gen. 1758. 12. und in ſeinen Werken. — Reflex. mor. polit. hiſtor. et litter. ſur le théatre, Par. 1763-1774. 12. 7 B. von dem Abt de la Tour. — — Von Engländern: A ſhort View of the Immorality and profaneſs of the Engliſh ſtage, by Jer. Collier, Lond. 1698. 8. — The ſtage condemn'd, and the Encouragement given to the Immoralities and Profaneneſs of the theatre, by the Engliſh ſchools, Univerſities and Pulpits cenſur'd, Lond. 1698. 8. — Ancient and modern ſtage ſurvey'd by Jer. Collier, Lond. 1699. 8. franzöſiſch d. Courbeville, à la Haye 1715. 12. — The abſolute unlawfulneſs of theatrical entertainements by W. Law, Lond. 1712 und 1726. 8. — The ſtage, the high road to Hell, Lond. 1767. 8. — — Von Deutſchen: S. die vorhin angeführte Schrift: Ueber Sittlichkeit des Theaters.

Dreyklang.

(Muſik.)

Dieſes Wort bedeutet im Grund jeden aus drey verſchiedenen Intervallen beſtehenden Accord; aber der Gebrauch hat es nur auf diejenigen Accorde eingeſchränkt, in denen die drey vornehmſten conſonirenden Intervalle, die Terz, die Quinte und die Octave vorkommen. Einige nennen dieſen Accord den harmoniſchen Dreyklang; aber auch ohne dieſes Beywort bezeichnet man insgemein den aus bemeldeten drey Hauptconſonanzen beſtehenden Accord, blos mit dem Namen Dreyklang.

Dieſer Dreyklang iſt von dreyerley Art: a der große*) oder harte, da der Octav und der reinen Quinte die große Terz beyfügt wird; b der kleine oder weiche, in dem bey jenen Intervallen die kleine Terz ſteht; und c der verminderte, in welchem zu der Octav und der kleinen Terz die kleine Quinte genommen wird.

Der erſte beſtimmt die große oder harte Tonart,**) der zweyte die kleine oder weiche, der dritte aber beſtimmt keine beſondere Tonart, weil er keine ihm zugehörige beſondere diatoniſche Tonleiter hat, wie die beyden andern. Er würde ſeine beſondere Tonleiter haben, wenn man in den diatoniſchen Tonleitern der ſieben Haupttöne, die noch fehlende Conſonanz 6 : 7 oder die kleinſte Terz einführen wollte. Es iſt ſchon im Artikel Conſonanz angemerkt worden, daß dieſe kleineſte Terz von den beſten unter den neuen Harmoniſten für eine Conſonanz gehalten werde. Hätte man ſie noch in das Syſtem aufgenommen, ſo würde zwiſchen A und B noch eine Sayte hineingekommen ſeyn, die wir mit ᵇB bezeichnen wollen; ſie würde gegen G eine verminderte Terz ausgemacht haben, wie in dem Noten-Syſtem, das im Artikel Conſonanz †) ſteht, zu ſehen

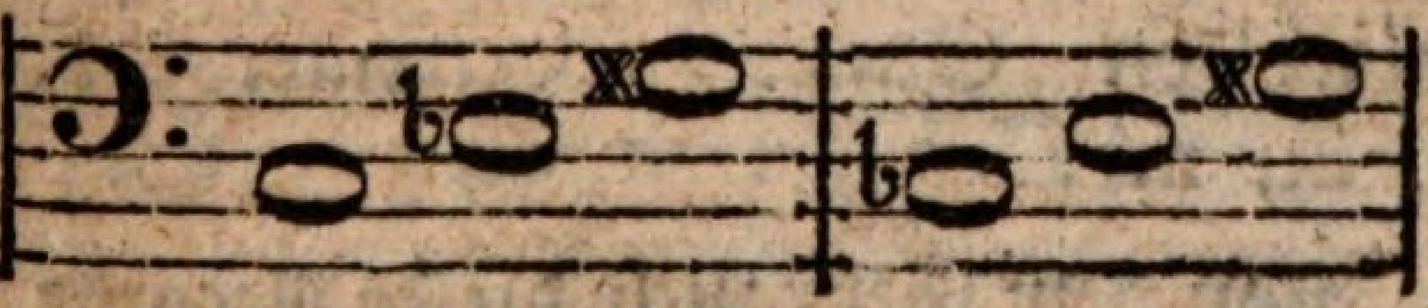
*) Dieſe drey Arten des Dreyklanges ſind in der am Ende dieſes Artikels ſtehenden Tabelle mit a, b, c, bezeichnet.

**) S. Tonart.

†) S. 389.

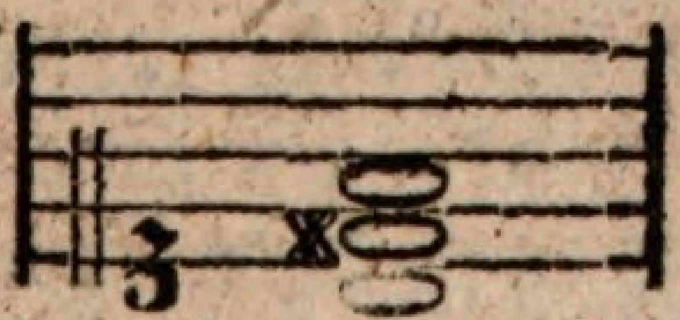
hen iſt. Alsdenn wäre der Accord E, G, ♭B, der verminderte Dreyklang. Dieſem Dreyklang kommt in unſrer diatoniſchen Tonleiter jeder Dreyklang auf der Septime der harten Tonarten und auf der Secunde der weichen, ſehr nahe. Daher der Accord H, d, f, würklich für den verminderten Dreyklang zu halten iſt, weil die Terz d-f, $\frac{27}{32}$, von der verminderten Terz $\frac{6}{7}$ nur um $\frac{1}{64}$ unterſchieden iſt. Da aber von dieſem Dreyklang in einem beſondern Artikel geſprochen wird, *) ſo ſind hier nur die beyden erſtern in Betrachtung zu ziehen.

Einige Tonlehrer halten alle Accorde, deren Intervalle die Namen der Terzen und Quinten tragen, für harmoniſche Dreyklänge: nach ihrer Meinung wäre alſo auch der Accord C-E-Gis ein Dreyklang. Da aber die übermäßige Quinte C-Gis offenbar diſſonirt, ſo kann man dergleichen Accorde keinesweges zu den Dreyklängen rechnen. Denn wenn es auf die Namen oder auf das Linien-Syſtem ankäme, ſo müßte man auch folgende und noch andre dergleichen Accorde

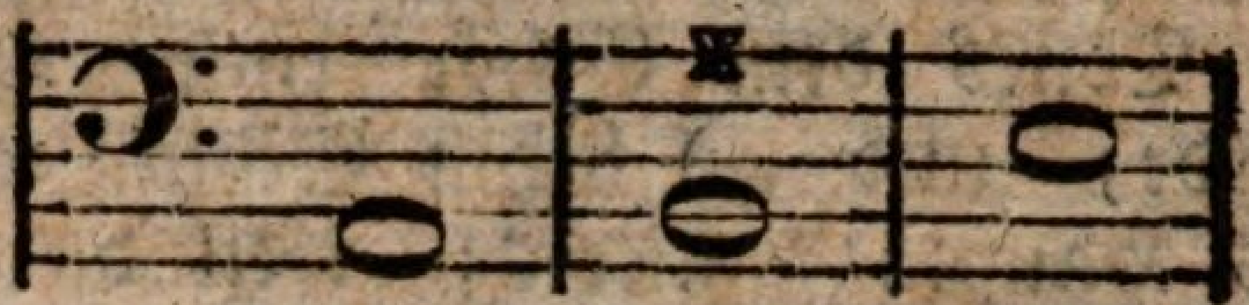


für Dreyklänge halten.

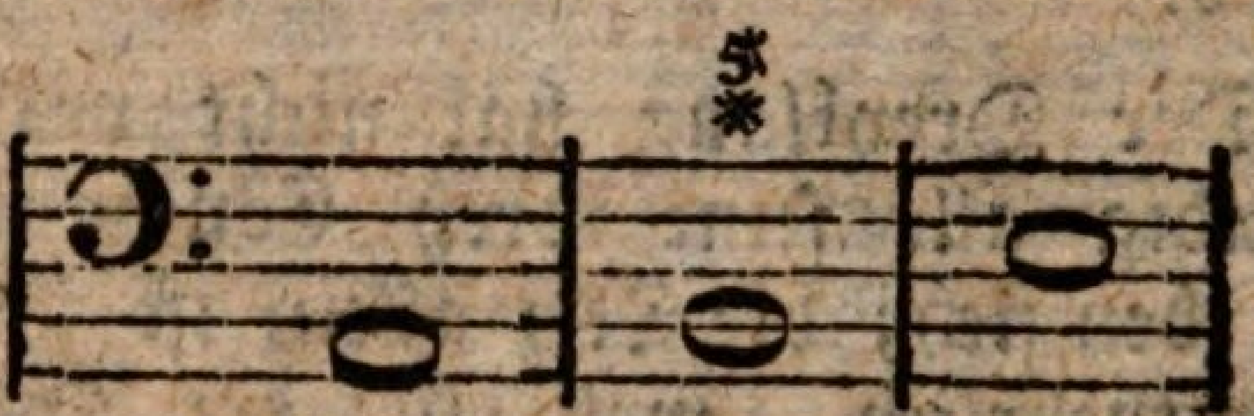
Es geht auch nicht an, die kleine Quinte, ob ſie gleich in dem verminderten Dreyklang mit der kleinen Terz conſonirend iſt, mit der großen Terz in einen Dreyklang zu verbinden.

Als 

Die eine oder andre dieſer über einander liegenden Terzen iſt immer aus einer andern Tonleiter, als die, aus welcher man ſpielt. So gehört in dem angeführten Accord der Ton Dis zu E dur, in welcher Tonart der Ton F nicht ſtatt hat. Dieſes fühlen alle geübte Spieler, die deßwegen, ſo oft die große Terz zufällig über der Baßnote ſteht, allemal die reine Quinte dazu nehmen, wenn ſie gleich durch kein Zeichen dazu eingeladen werden. Wo dieſer Gang vorkommt,



da nimmt jeder geübte Spieler die rechte Quinte, als wenn der Baß alſo bezeichnet wäre:



Alſo giebt es außer den drey angezeigten Arten des Dreyklanges keine andre, die man für conſonirend halten könnte.

Es iſt ſchon an einem andern Ort *) angemerkt worden, daß unter allen dreyſtimmigen Accorden der Dreyklang die vollkommenſte Harmonie habe. Daraus folget, daß in der großen Tonart die größte Befriedigung des Gehöres im großen Dreyklang, in der weichen Tonart aber im weichen Dreyklang zu finden ſey. Hieraus läßt ſich der Gebrauch des Dreyklanges beſtimmen.

Er ſchiket ſich 1) beym Anfang eines jeden Tonſtüks, und zwar auf der Tonica deſſelben; denn dadurch wird das Gehör ſogleich von dem Hauptton und der Tonart des Stüks eingenommen, weil man nicht nur die drey weſentlichſten Töne deſſelben würklich höret, ſondern auch undeutlich von jedem Ton die Quinte vernimmt, wodurch ſchon

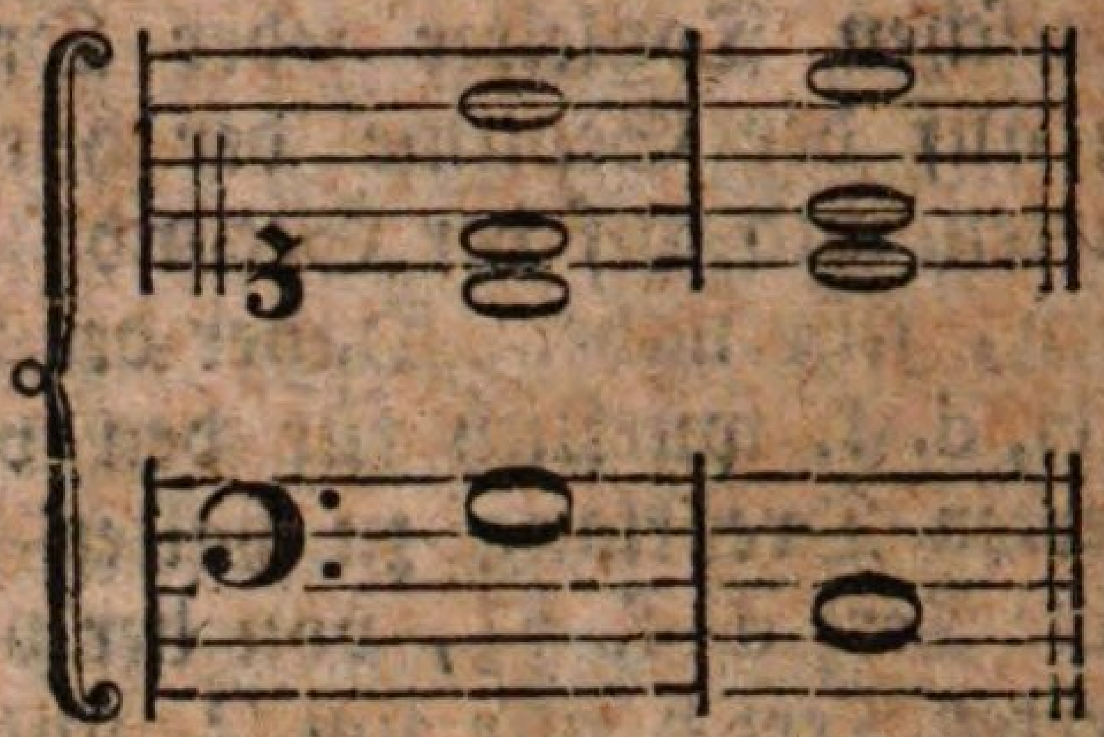
*) S. Verminderter Dreyklang.

*) S. Accord S. 16 f.

ſchon fünf Töne der ganzen Tonleiter dem Gehör eingeprägt werden. 2) Beym Ende des Stüks; weil auf dieſer Harmonie die größte Ruhe iſt, folglich das Gehör beym Eintritt des Dreyklanges ſo befriediget wird, daß es weiter nichts zu vernehmen verlangt. 3) Beym Anfang einer neuen Periode, wenn man in einen Nebenton ausgewichen iſt; damit die Tonleiter dieſes Tones dem Gehör eingeprägt werde; und 4) beym Schluß eines Hauptabſchnittes; weil durch die Ruhe, die das Ohr im Dreyklang empfindet, das Ende eines ſolchen Abſchnitts dadurch fühlbar wird.

Der Dreyklang hat nicht nothwendig alle ſeine drey Conſonanzen bey ſich; die Terz allein iſt ihm unentbehrlich, weil ſie die Tonart beſtimmt; von den beyden andern Intervallen kann eines weggelaſſen, und dafür ein andres verdoppelt werden. Dieſes wird ſogar bisweilen zu Vermeidung der auf einander folgenden verbotenen Quinten und Octaven nothwendig. Demnach erſcheinet der Dreyklang bisweilen ohne Quinte mit zwey Terzen d, *) oder mit zwey Octaven e, oder ohne Octave mit verdoppelter Terz f, oder mit verdoppelter Quinte g.

Es iſt aber bey beſondern Fällen keinesweges gleichgültig, welches von den Intervallen ſoll verdoppelt werden. Man hat dabey Behutſamkeit nöthig, um nicht auf verbotene Fortſchreitungen zu fallen. So kann man die große Terz auf der Dominante des Tones, darin man iſt, nicht verdoppeln. Denn da ſie das Subſemitonium des Tones iſt, der im nächſten Accord angeſchlagen wird, folglich über ſich treten muß, ſo würden durch dieſe Verdopplung verbotene Octaven entſtehen, wie an dieſem Beyſpiel zu ſehen iſt:



Aus eben dieſem Grunde geht es ſelten an, daß eine zufällig vorkommende große Terz, welche über dem Baß mit ✕ angedeutet wird, kann verdoppelt werden; denn dieſe zufällig eintretende Terz iſt das Subſemitonium eines neuen Tones, in den man ausweichen will, und würde alſo durch ihre Verdoppelung die ſchon erwähnte verbotene Fortſchreitung verurſachen.

Der Dreyklang leidet eine doppelte Verwechslung; denn man kann, ohne daß er ſeine conſonirende Harmonie verlieret, ſo wol die Terz, als die Quinte deſſelben in den Baß ſetzen. Im erſten Fall entſtehen die Sextenaccorde h, i, k, *) und im andern die conſonirenden Quart-Sextenaccorde, l, m, n.

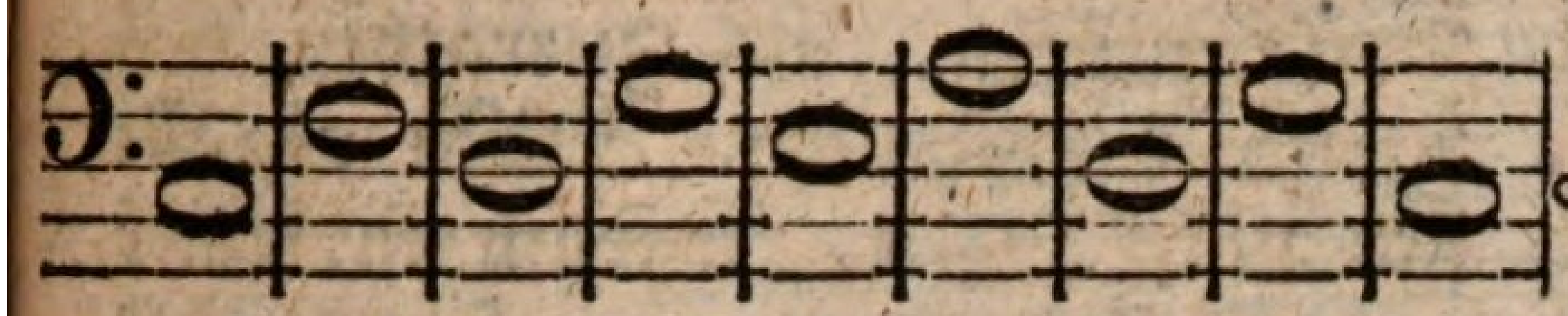
Von dem Gebrauch dieſer Accorde wird in ihren beſondern Artikeln geſprochen.

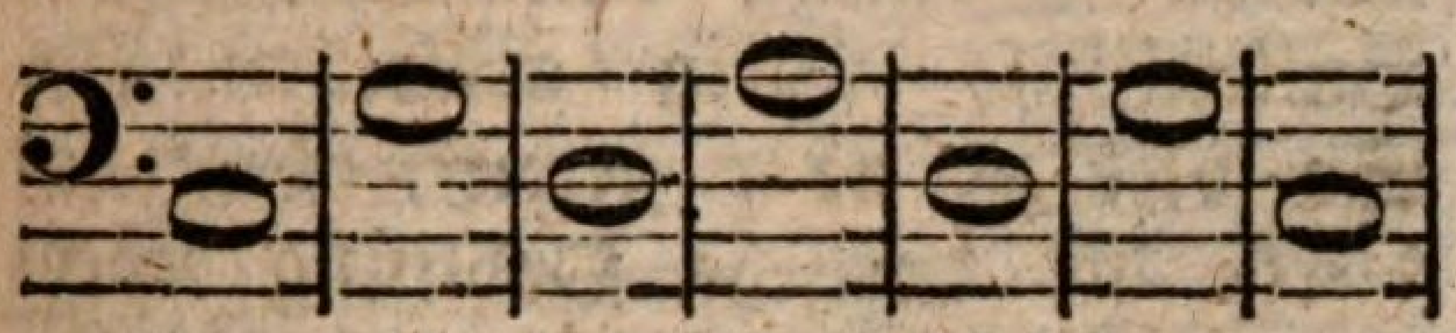
Da der Dreyklang eine befriedigende Harmonie empfinden läßt, ſo wird das Gehör von ihm auf nichts anders geleitet, folglich kann man von dem Dreyklang ohne Behutſamkeit auf andre Accorde fortſchreiten. Schreitet man aber von einem Dreyklang auf einen andern fort, ſo iſt es eben ſo viel, als wenn man lauter Schlüſſe und Cadenzen machte, wenn man gleich immer in demſelben

*) S. die Tabelle.

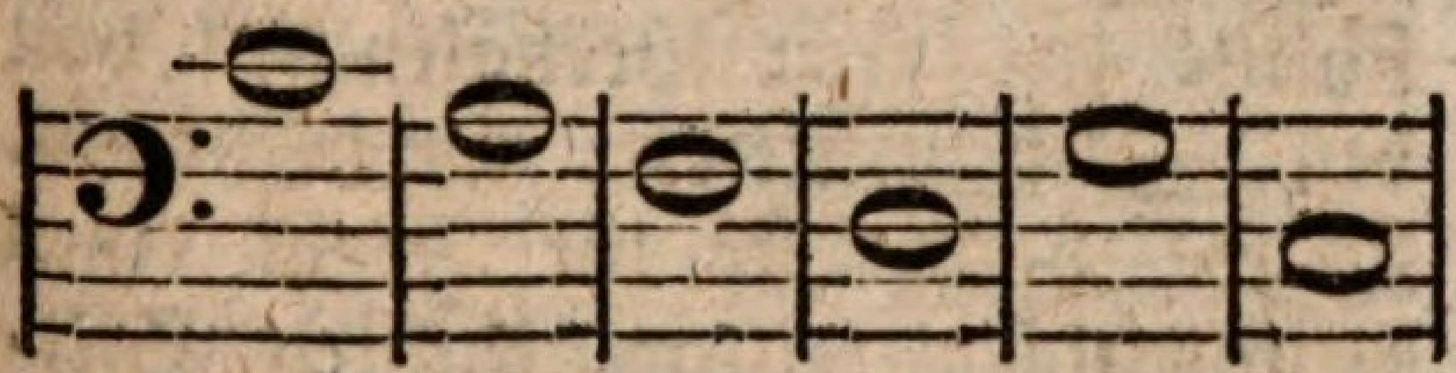
*) S. die Tabelle.

ben Ton bleibet, weil auf jedem Accord ein Ruhepunkt iſt. Solche Folgen von Schlüſſen kann man erhalten, wenn man durch Quarten und Quinten heraufſteigt oder fällt. Als:





Allein dergleichen Fortſchreitungen können ſelten nützlich ſeyn, weil ſie gar zu einförmig ſind. Man kann aber, um die Ruhepunkte nicht allzu merklich zu machen, auch Terzenweiſe zurük gehen. Denn folgende Fortſchreitungen ſind gut:



Wenn man nun einen Accord von fallender Terz überſpringt, ſo kann folgende Fortſchreitung entſtehen:

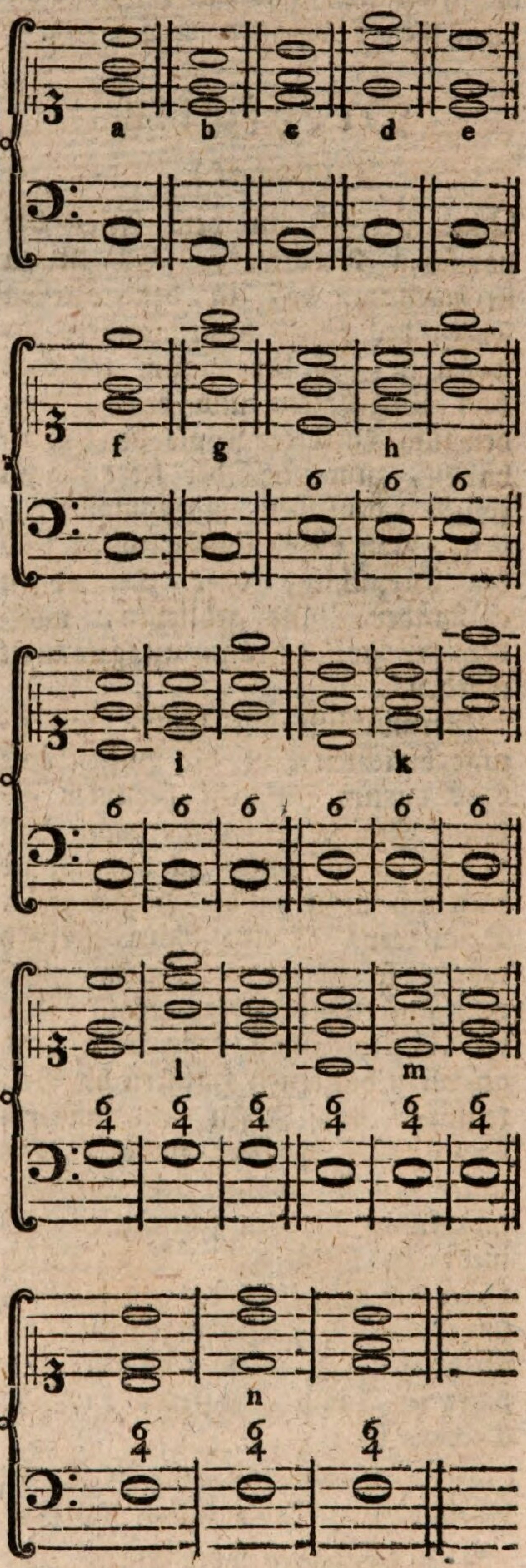
Auf dieſe Weiſe kann man mit Accorden bisweilen ſtufenweiſe in die Höhe kommen.

Mit zwey hintereinander folgenden Accorden um eine große Terz zu ſteigen, hat für das Gehör etwas hartes. Hierüber aber, ſo wie von der Fortſchreitung in einerley Ton überhaupt, wird an einem andern Orte geſprochen.*)

*) S. Fortſchreitung.

Tabelle der Dreyklänge,

und aller daher entſtehenden conſonirenden Accorde.



Von dem harmoniſchen Dreyklange handelt, unter andern, J. A. Scheibe, im 1ten Theile ſeines Werkes, Ueber die muſikaliſche Compoſition, Leipz. 1773. 4.

Dreyſchlitz.

(Baukunſt.)

Eine Zierrath an dem Fries der doriſchen Gebälke.*) Es iſt zu vermuthen, daß in den älteſten Zeiten der Fries nichts anders geweſen iſt, als der Raum zwiſchen dem Unterbalken und dem Kranz, den zum Theil die Köpfe der Queerbalken, zum Theil der leere Raum zwiſchen denſelben eingenommen haben. Von dieſen Balkenköpfen ſind die Dreyſchlitze oder Triglyphen entſtanden, und geblieben, nachdem der Zwiſchenraum ausgemauret worden.

Vermuthlich hat man, wie einige berichten, in die Balkenköpfe blos darum ſenkrecht herunter gehende Schlitze gemacht, damit das Waſſer deſto leichter davon ablaufe und ſich nicht in die Balken ziehe. Denn wenn es eine bloße Zierrath wäre, ſo iſt zu vermuthen, daß man auf etwas anders gefallen ſeyn würde, wie man denn noch jetzo an alten hölzernen Häuſern die Balkenköpfe mit Roſen und anderm Schnitzwerk verziert findet. Die unter den Triglyphen ſtehenden oder hangenden Tropfen ſcheinen es noch mehr zu beſtätigen. Man findet ſchon die Spuhren der Dreyſchlitze, ſowol als der Verzierungen der Zwiſchentiefen, in einem ſehr alten Gebälke in Amara, welches das alte Caetyra iſt.

Urſprünglich ſind alſo die Dreyſchlitze Balkenköpfe, welche mit drey gerade herunterlaufenden prismatiſchen Schlitzen vertieft ſind. Man hat nachher, da ſowol die Balkenköpfe, als der leere Raum dazwiſchen, mit Steinen bedekt und zugeſetzt worden, die Dreyſchlitze und Zwiſchentiefen, als Zierrathen des Frieſes beybehalten. Allein es läßt ſich nicht ſagen, warum in keiner andern Ordnung eine Spuhr der Balkenköpfe übrig geblieben ſey. So viel iſt aber gewiß, daß dadurch die doriſche Ordnung überhaupt ein gutes Anſehen bekömmt, und daß die Dreyſchlitze und die darunter hängenden Tropfen, als die einfacheſten geſchnitzten Zierrathen dem Gebälke ein gutes Anſehen geben.

Die griechiſchen Baumeiſter haben, um dem Fries mehrere Mannigfaltigkeit zu geben, die Dreyſchlitze in ihren Verhältniſſen von den Zwiſchentiefen unterſchieden. Dieſen haben ſie die Form eines gleichſeitigen rechtwinklichten Vierecks gegeben, da ſie die Dreyſchlitze etwas höher, als breit gemacht. Vitruvius giebt dieſes als eine nothwendige Regel, daß ihre Höhe zu der Breite ſich wie 3 zu 2 verhalten, dieſe aber 1 Model ſeyn müſſe. Allein dieſe Regel iſt von keiner Nothwendigkeit. Alle Verhältniſſe können ſtatt haben, wenn ſie nur größer als 2 : 1, und kleiner als 6 : 5 ſind. Es iſt kaum zu begreifen wie die Hochachtung für die griechiſchen Verhältniſſe, auch da, wo ſie die Natur nicht zum Grunde haben, ſo viel neuere Baumeiſter hat zwingen können, das ſo ſehr unbequeme Verhältniß des Vitruvius beyzubehalten, das ſich, wie wir bald ſehen werden, zu ſo wenig Säulenweiten ſchiket. Goldmann verwirft daher dieſe Einſchränkung, die Vignola, Palladio und Scamozzi beybehalten haben, mit Recht.

*) S. die Figuren in den Artikeln, Doriſch und Gebälke.

Das

Das Vitruviſche Verhältniß iſt darin unbequem, daß man die Triglyphen in den Säulenweiten von 4, 6, 7 und 8 Modeln, nicht mitten auf jede Säule bringen kann, welches doch in einer der weſentlichſten Regeln der Baukunſt gegründet iſt. Denn es iſt ein beleidigender Fehler, wenn ein Balken nicht mitten auf die Säulen oder Pfeiler trifft. Setzet man die Säulen unter den erſten und dritten Dreyſchlitz, ſo wird die Säulenweite von fünf Modeln; ſetzet man ſie aber immer unter den fünften Dreyſchlitz, ſo wird die Säulenweite von zehen Modeln; und von funfzehen, wenn man immer unter den ſiebenten Dreyſchlitz eine Säule ſetzet. Mithin können in der doriſchen Ordnung nur drey Säulenweiten, nämlich von fünf, zehen und funfzehn Modeln ſtatt haben, welches die Bogenſtellungen ſehr ungeſchikt macht.

Dieſer Unbequemlichkeit abzuhelfen hat Goldmann verſchiedene Verhältniſſe angenommen. Erſtlich behält er die Vitruviſchen für die bemeldeten Säulenweiten; hernach rechnet er ein ander Gebälke aus, darin die Dreyſchlitze etwas kleiner ſind, dieſes ſchiket ſich auf die Säulenweiten von 4, 6, 8, 10, 12, 14 und 16 Model; endlich hat er noch ein ander Gebälke, wo die Höhe der Dreyſchlitze zur Breite ſich verhält, wie 4 zu 3. Dieſes ſchiket ſich auf ſieben Model Säulenweite. Durch dieſe weiſe Abweichung von einer ohnedem gar nicht nothwendigen Regel, hat Goldmann ſo viel erhalten, daß er die doriſche Ordnung überall anbringen kann, und der ſo ſehr mühſamen Verſtekung der Fehler, die andern Baumeiſtern ſo ſauer wird, ſo bald ſie von den drey Vitruviſchen Säulenweiten abgehen müſſen, überhoben iſt.

Die Erhöhung zwiſchen den Schlitzen wird der Steg genennt, und einige nennen den kleinen Riemen an dem obern Theil der Dreyſchlitze, ſein Capiteel.

Dreyſtimmig.

(Muſik.)

Ein Tonſtük iſt dreyſtimmig, wenn darin drey verſchiedene Stimmen ſind, deren jede ihren eigenen Gang hat. Denn ein Geſang durch mehrere Stimmen oder Inſtrumente, die denſelben Gang oder dieſelbe Melodie haben, vorgetragen, wird nur für einſtimmig gehalten. Die drey Stimmen gehen entweder durch das ganze Stük, oder kommen nur in einzelen Theilen oder Gängen deſſelben vor: auch findet ſich dieſer Unterſchied, daß die drey Stimmen entweder alle Hauptſtimmen ſind, oder es ſind nur zwey Hauptſtimmen, die dritte aber ein blos begleitender Baß; oder es iſt nur eine Hauptſtimme, mit dem begleitenden Baß und einer zur Ausfüllung dienenden Mittelſtimme.

Im erſten Fall bekommt das Stük den Namen des Trio, worüber der beſondre Artikel nachzuſehen iſt: im andern Fall wird das Stük eine Gattung des Duets, wo zwey Hauptſtimmen mit einem begleitenden Baſſe, der keine Melodie hat, vorkommen. Weil dieſe Stüke ſo gemacht seyn müſſen,*) daß der Baß auch davon weg bleiben kann, ſo werden ſie, ihrer dreyſtimmigen Beſchaffenheit ungeachtet, Duette genennt.

Von dem dreyſtimmigen Satz iſt überhaupt anzumerken, daß die Regeln der Harmonie dabey auf das ſtrengeſte müſſen beobachtet werden, weil

*) S. Duet.

weil bey den wenigen Stimmen jeder Anſtoß gegen die Regeln empfindlich wird, da in vielſtimmigen Sachen, kleinere Fehler durch die Menge der Stimmen oft bedekt werden. Ein einziges Stük, wenn es auch nur ein Choral wäre, durchaus dreyſtimmig ohne Fehler zu ſetzen, erfodert ſchon einen ganz geübten Setzer, dem auch die kleineſten Regeln des reinen Satzes völlig geläufig ſind.

Druker.

(Mahlerey.)

So nennen die Mahler gewiſſe Pinſelſtriche von ſtarken und ganzen Farben, auf den nächſten oder vorderſten Gegenſtänden des Gemähldes, wodurch die Haltung dieſer Gegenſtände bisweilen ihre Vollkommenheit erreicht. Sie werden ſo genennt, weil ſie die andern Gegenſtände gleichſam zurük druken, indem ſie den, worauf ſie angebracht ſind, dem Auge näher zu bringen ſcheinen.

Es geſchieht oft, daß ein einziger Pinſelſtrich einem Gegenſtand auf dem erſten oder zweyten Grund des Gemähldes ſeine wahre Haltung giebt, die mit allem möglichen Fleiß des Colorits nicht iſt erhalten worden, ſo lange dieſer glükliche Druker gefehlt hat. Seine Kraft ſcheinet etwas zauberiſches zu haben. Allein um zu begreifen, wie in Gemählden, die von einem einzigen beſtimmt einfallenden Licht erleuchtet worden, die Haupthaltung von ſolchen einzelnen Pinſelſtrichen abhangen kann, darf man nur verſchiedene auf einem Tiſche liegende Gruppen von allerhand Gegenſtänden, die nur von einem angeſtekten Licht erleuchtet werden, genau betrachten. Man wird allemal finden, daß die nächſten durch kleine vorzüglich helle Stellen dem Auge ihre Nähe empfinden laſſen. Je weiter ein Gegenſtand entfernt iſt, je weniger hat er ſolche Lichter oder Schatten. An einem weit entfernten Baum iſt die ganze Krone nur eine einzige an Farbe gleichförmige und alſo auch flache Maſſe; ganz nahe zeiget er hier und da vorzüglich helle und auch vorzüglich dunkele Stellen, und ſo iſt es mit allen Gegenſtänden. Die Druker ſind alſo dieſe einzeln vorzüglich lebhaften Stellen, da die eigenthümliche Farbe des Körpers merklich höher, als an andern Stellen iſt, oder wo ein Theil des auffallenden Lichts, wie in einen Brennpunkt geſammelt, die eigenthümliche Farbe ganz verdrängt und die Stellen ganz weiß macht.

Duet.

(Muſik.)

Ein Tonſtük, das aus zwey concertirenden Hauptſtimmen beſteht, es ſey, daß ſie würklich ganz allein gehört werden, oder daß ſie einen Baß und Mittelſtimmen zur Begleitung haben; denn in dieſem Fall werden die begleitenden Stimmen nicht mitgerechnet, weil die Hauptſtimmen ſo beſchaffen ſeyn müſſen, daß ſie eine völlige Reinigkeit und Vollſtändigkeit der Harmonie haben, wenn alle begleitende Stimmen weggelaſſen werden.

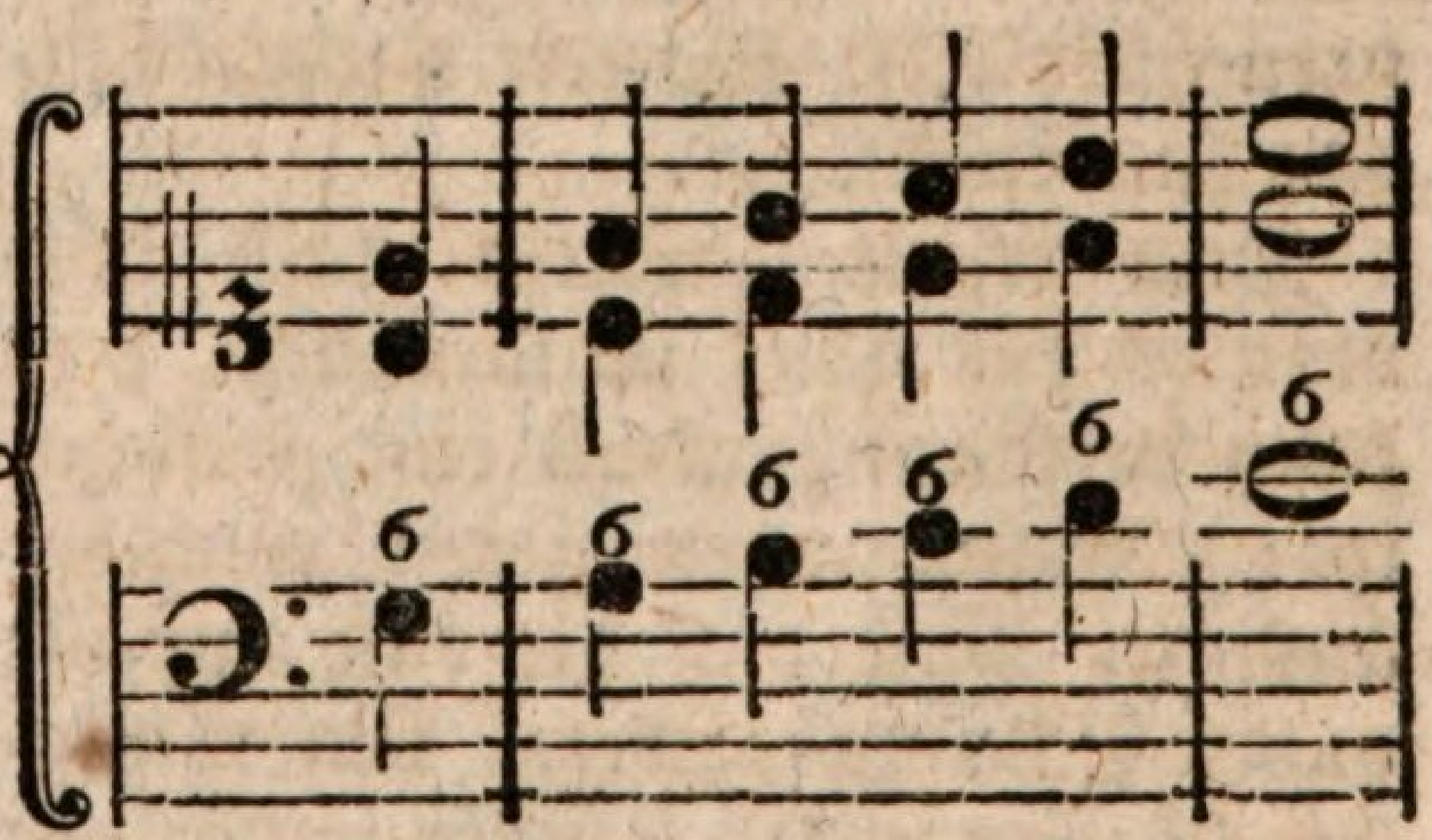
Man hat zwey Arten des Duets, die merklich von einander unterſchieden ſind. Die eine Art beſteht blos aus zwey Hauptſtimmen, ohne alle Begleitung: dieſe nennen die Tonlehrer insgemein Bicinia: die andre Art hat zwar auch nur zwey Hauptſtimmen, aber dieſe haben eine oder mehrere Stimmen zur Begleitung, ſo daß der Satz bisweilen vier, fünf und

und mehrſtimmig darin vorkommt. Von dieſer Art ſind die Duette in der Oper, wo außer einem begleitenden Baſſe noch verſchiedene Mittelſtimmen zur Begleitung vorkommen.

Die erſte Art kann entweder für einerley, oder für verſchiedene Stimmen und Inſtrumente verfertiget werden, als für zwey Diſcantſtimmen, für zwey Violinen, für zwey Flöten u. ſ. f. oder für eine Diſcant- und eine Tenorſtimme, für eine Flöte und eine Violin u. ſ. w. Nur muß bey der Verſchiedenheit der Stimmen oder Inſtrumente dieſes in Acht genommen werden, daß ſie in Anſehung der Höhe nicht zu weit auseinander ſeyn, als wie z. B. eine Baßſtimme und eine Diſcantſtimme ſeyn würden; denn dadurch würde die Harmonie zu ſehr zerſtreut werden, die Stimmen würden zu ſehr gegen einander abſtechen, und eine würde die andre verdunkeln. Dieſe Art erfodert einen überaus reinen und dabey harmoniereichen Satz, der ſo beſchaffen ſeyn muß, daß ohne Zwang nicht einmal eine dritte begleitende Stimme dazu könnte angebracht werden. Wenn der Satz in ſeiner höchſten Vollkommenheit dabey beobachtet worden, ſo muß das Gehör durchaus ſo befriediget werden, daß ihm nirgend weder ein dritter Ton, noch ein Fundament zur Unterſtützung der obern Stimmen, dabey einfallen könnte. Dergleichen Tonſtüke ſind alſo nur den geübteſten Tonſetzern zu überlaſſen, die alle Geheimniſſe der reinen Harmonie völlig beſitzen.

Die andre Art iſt die, welche überall aus den Opern bekannt iſt. Zwey Sänger ſingen bald wechſelsweiſe einer nach dem andern, bald beyde zugleich, ähnliche Melodien, welche von einem beſtändigen Baß und von verſchiedenen Mittelſtimmen begleitet werden.

Beyde Arten der Duette kommen darin überein, daß beyde darin vorkommende Stimmen Hauptſtimmen ſind, und keine über die andre herrſcht; daß bald die eine, bald die andre eine Zeitlang ſich allein hören läßt, hernach aber beyde zugleich, jede aber in ihrem beſondern Gang. Hieraus entſteht in beyden Arten die Nothwendigkeit, daß das Duet fugenmäßig und völlig nach der Kunſt des doppelten Contrapunkts geſetzt ſeyn müſſe, damit beyde Melodien bey der Einheit des Charakters eine ſchöne Mannigfaltigkeit haben. Und wiewol die erſtere Art, die ohne Begleitung iſt, vorzüglich die ganze Harmonie in zwey Stimmen zuſammen faßt: ſo muß auch die andre Art ſo bearbeitet ſeyn, daß der Baß und die Mittelſtimmen davon wegbleiben können, ohne daß die Harmonie mangelhaft werde. Denn die beyden concertirenden Stimmen nehmen ſich doch vor den begleitenden ſo ſehr aus, daß das Gehör ſich damit hauptſächlich beſchäfftiget. Sollten alſo die beyden Hauptſtimmen ſo beſchaffen ſeyn, daß ſie zur Reinigkeit der Harmonie einer dritten Stimme bedürften, ſo würde das Fehlerhafte gar zu fühlbar werden, wenn das Gehör ſich, wie es allental geſchieht, vorzüglich mit den beyden Hauptſtimmen beſchäfftigte. Dieſes wird durch folgendes Beyſpiel begreiflich werden;



Dieſer Satz hat ſo, wie er hier ſteht, nichts gegen die gute Harmonie; inzwi-

inzwiſchen könnte man ein Duet nicht nach dieſer Art ſetzen; denn wenn man den Baß wegließe, ſo würden die beyden obern Stimmen in Quarten gegen einander ſtehen, und ſehr unangenehm werden.

Man muß alſo bey ſolchen Duetten auch ohne Rükſicht auf die Umkehrung der Stimmen, die Regeln des doppelten Contrapunkts in der Octave vor Augen haben; weil nur dadurch die beyden Hauptſtimmen auch ohne den Baß ihre harmoniſche Richtigkeit bekommen. Deßwegen iſt das Duet allemal ein Werk, das nur der Setzer unternehmen kann, der ein vollkommener Harmoniſt iſt, und ſowol die Kunſt der Fugen und Nachahmungen, als des doppelten Contrapunkts in ſeiner Gewalt hat. Zwey ſchöne Melodien, deren jede ihren eigenen richtigen Ausdruk, ihre eigenen Verzierungen hat, ſo zu vereinigen, daß keine die andre verdunkelt, dies iſt der Gipfel der Kunſt: wer darin ſtark iſt, wie ein Händel oder Graun, der kann mit Recht auf dem oberſten Rang der Tonſetzer ſeinen Platz nehmen.

Da in der heutigen Muſik die Duette von zwey Singeſtimmen, ſowol in Cantaten, als in dem Drama, die wichtigſten und lieblichſten Tonſtüke ſind, ſo verdienen ſie auch eine vorzügliche Betrachtung der Critik. Rouſſeau hat mit Einſicht und Geſchmak davon geſchrieben,*) und verdienet von Dichtern und Tonſetzern über dieſe Materie nachgeſchlagen zu werden.

Dem erſten Anſchein nach hält man es für ganz unnatürlich, daß zwey Perſonen zugleich eine Zeitlang ihre Empfindungen gegen einander äußern, ohne daß die eine auf die andre Achtung giebet. Am wenigſten ſcheinet dieſes ſich für handelnde Perſonen von hohem Rang zu ſchiken, wie ſie in der Oper insgemein ſind. Indeſſen giebt es doch Fälle, wo die Leidenſchaften, beſonders die von zärtlicher Art, die Gemüther dergeſtalt hinreißen, daß eine ſo überfließende und vom Anſtand ungehemmte Aeußerung derſelben, wie ſie im Duett vorkommt, ganz natürlich wird; wenn nur der Dichter dieſe Fälle natürlich genug vorſtellt, und der Tonſetzer dieſelben als ein Mann von feinem Geſchmak behandelt. Man kann ſich auf die Empfindung aller Menſchen berufen, die in verſchiedenen berliniſchen Opern, wo der Dichter nur einigermaßen natürlich geweſen iſt, die reizenden Duette unſers Grauns gehört haben, um zu behaupten, daß nichts ſo tief in das Innerſte der Empfindungen eindringt, als ein gutes Duet.

*) Diction. de Muſique Art. Duo.

Der Dichter muß das Duet mit großer Behutſamkeit und nur in ſolchen Umſtänden der Handlung anbringen, wo natürlicher Weiſe die Empfindungen zwey handelnder Perſonen auf einen Grad ſteigen, der an den Wahnwitz gränzet. In ſolchen Umſtänden wird es natürlich, daß die Empfindung ſich abwechſelnd, bald durch wenig ſchwärmeriſche Worte, bald blos durch unartikulirte Töne, bald nur durch die nachdrüklichſten Gebehrden äußere; daß von zwey Perſonen, die ein Gegenſtand außer ſich geſetzt hat, bald die eine, bald die andre, bald beyde zugleich ausbrechen; aber immer kurz und oft nur in ein paar Sylben. Alſo muß das Duet keine zuſammenhangenden Sätze der Rede, ſondern abgebrochene kurze Reden in unvollſtändigen Sätzen, und abwechſelnd, bald von der einen, bald von der andern der handelnden Perſonen, enthalten. Nicht jede ſtarke Leidenſchaft erlaubt dieſe Behandlung. Die von der zärtlichen Art, die einen klagenden Ton annehmen, ſchiken

ſchiken ſich dazu am beſten. Es iſt aber nöthig, daß jede der beyden Perſonen die Leidenſchaft auf eine ihr und ihrem Charakter eigene Art empfinde, damit die beyden Stimmen ſich hinlänglich gegen einander auszeichnen.

Wenn der Dichter das Duet, als ein Mann von Geſchmak angebracht und vorgetragen hat, ſo wird dem Tonſetzer zwar ſeine Arbeit erleichtert: aber dennoch hat ſein Genie die glüklichſte Stunde dazu nöthig. Er muß ſich den Gemüthszuſtand jeder der beyden Perſonen lebhaft vorſtellen, und dann kurze melodiſche Sätze finden, die ſich für beyde zugleich paſſen, die zu der contrapunktiſchen Umkehrung, und zu der fugenmäßigen Nachahmung ſchiklich ſind. Erſt läßt er jede Perſon allein ſingen; die zweyte Stimme muß einen andern Geſang haben, als die erſte, und dennoch muß dieſes der Einheit des Geſanges nicht ſchaden; denn nun befällt die Leidenſchaft beyde zugleich, und abwechſelnd wird ſie jetzt in der einen, dann in der andern, ſtärker.

Alles, was der Kunſt der Fuge, der Nachahmungen, des doppelten Contrapunkts und des Canons ſchweres hat, iſt kaum noch hinreichend, dem Tonſetzer aus allen Schwierigkeiten, die er dabey vor ſich findet, heraus zu helfen. Wer das höchſte und glüklichſte Genie zur Muſik in allen einzeln dazu gehörigen Theilen bewundern will, der ſtudire nur die Duette unſers Grauns, wodurch er die unempfindlichſten Seelen außer ſich geſetzt hat. Es würde ein unerſetzlicher Verluſt für die Kunſt ſeyn, wenn dieſe entzükende Duette ſollten verloren gehen; und doch iſt die Gefahr dieſes Verluſts vorhanden, ſo lange ſie nicht durch den Druk vervielfältiget und ausgebreitet werden. Deutſchland kann damit allein gegen alle andre Nationen auftreten, um den Vorzug in der Muſik zu behaupten: aber eben dieſer Vorzug kann ihm durch die Achtloſigkeit für die Erhaltung und Ausbreitung dieſer himmliſchen Geſänge zur größten Schande gereichen.

* *

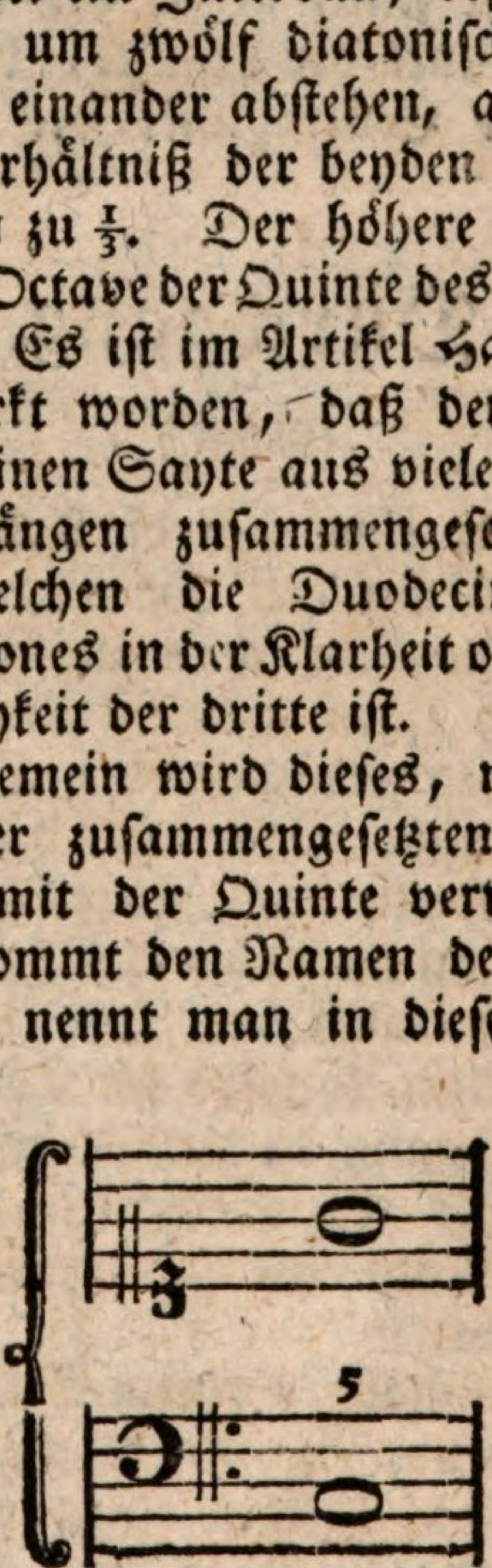
Clavierduette, von J. S. Bach, Schafrath, Krebs, u. a. m.; **Violinduette**, von Le Clair, Förſter, Telemann, Pepuſch; **Flötenduette**, Telemann, Graun, Quanz, Wolf. — Auch hat Hr. Andre, u. a. m. Sammlungen von Arien, Liedern und **Duetten** für das Clavier, aus den neueſten Opern und Operetten, herausgegeben.

Duodecime.

(Muſik.)

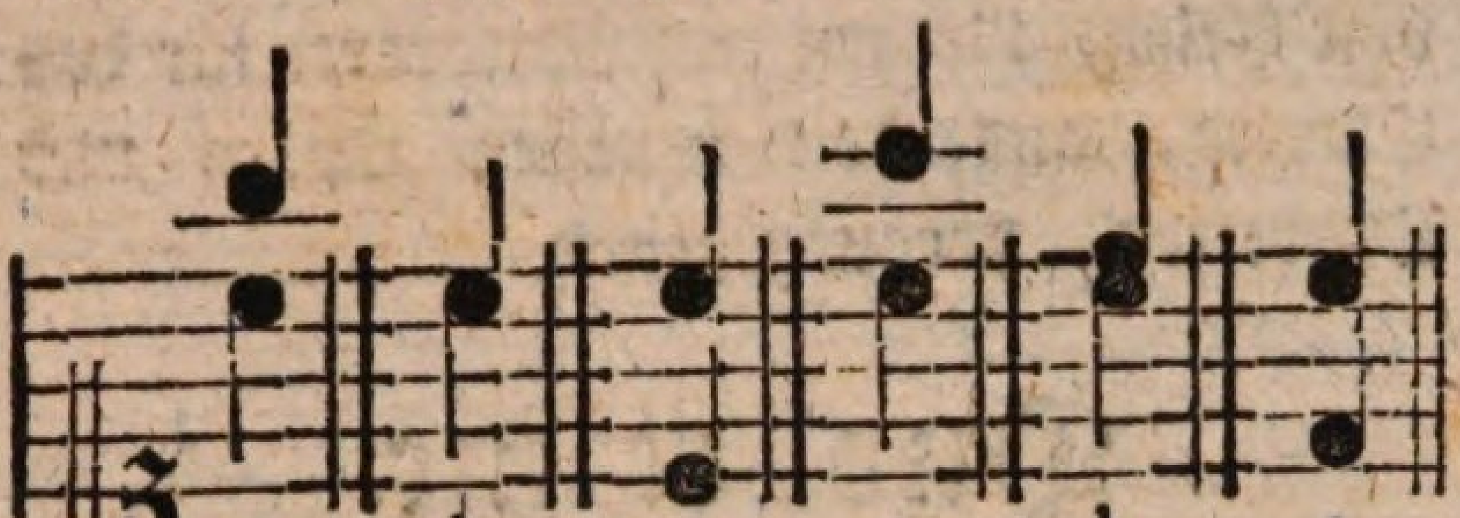
Bedeutet ein Intervall, deſſen beyde Töne um zwölf diatoniſche Stufen von einander abſtehen, als C-g. Das Verhältniß der beyden Sayten iſt wie 1 zu $\frac{1}{3}$. Der höhere Ton iſt alſo die Octave der Quinte des Grundtones. Es iſt im Artikel Harmonie angemerkt worden, daß der Klang einer reinen Sayte aus vielen einzelnen Klängen zuſammengeſetzt ſey, von welchen die Duodecime des Grundtones in der Klarheit oder Vernehmlichkeit der dritte iſt.

Insgemein wird dieſes, nach der Art aller zuſammengeſetzten Intervalle, mit der Quinte verwechſelt, und bekommt den Namen der Quinte: alſo nennt man in dieſem Beyſpiel



den

den obern Ton, der eigentlich die Duodecime des unterſten iſt, ſeine Quinte. Nur in dem doppelten Contrapunkt laſſen ſich dieſe beyden Intervalle nicht verwechſeln, weil bey der Umkehrung der Stimmen, der Contrapunkt der Duodecime, die Stimme zuerſt in die Quinte, und von da wieder in die Octave verſetzt; was im Contrapunkt der Quinte, bey der Umkehrung zum Uniſonus, zur Secunde u. ſ. f. wird, das wird im Contrapunkt der Duodecime zur Octave, zur Septime u. ſ. f. wie in dieſem Beyſpiel zu ſehen iſt:



a b c a b c

Die beyden Stimmen, die mit a, a, bezeichnet ſind, ſtehen bey b, b, im Contrapunkt der Quinte, bey c, c, aber im Contrapunkt der Duodecime.

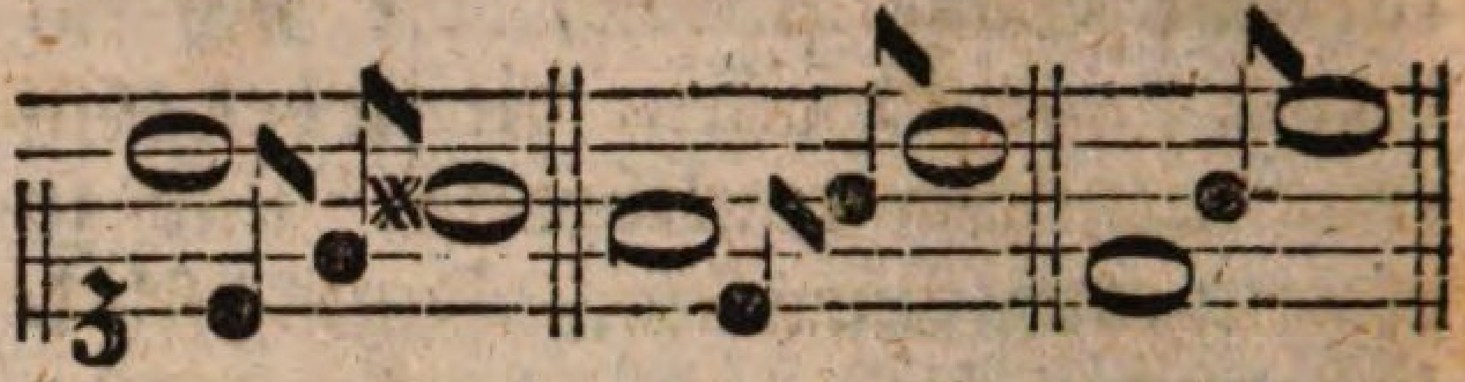
Durchgang.

(Muſik.)

Bedeutet eigentlich die Art von einem Ton auf den andern dergeſtalt zu kommen, daß man zwiſchen beyden noch einen mittlern Ton hören läßt, der gleichſam die Stufe iſt, durch welche man von dem einen zum andern auf- oder abſteiget. Wenn man nach C will E hören laſſen, und durch den Ton D nach E heraufſteiget, ſo wird der Ton D als im Durchgang angegeben betrachtet, und daher ein durchgehender Ton, und in Noten eine durchgehende Note genennt.

Wenn man in einem Geſang alle durchgehende Töne wegließe; ſo müßten die übrigen einen regelmäſſigen und guten Geſang ausmachen; alſo ſind alle im Durchgang vorkommende Töne zufällige Töne, die daſeyn oder wegbleiben können, ohne in der Hauptſache, weder in Abſicht auf die Melodie noch auf die Harmonie, eine Aendrung zu machen.

Die durchgehenden Töne dienen 1) zur Erleichterung des Ueberganges von einem Hapttone zum andern. Denn da man im Singen die conſonirenden Intervalle leichter als diſſonirende trifft, ſo kann man jene als Durchgänge zu dieſen anſehen, wie folgende Beyſpiele zeigen:



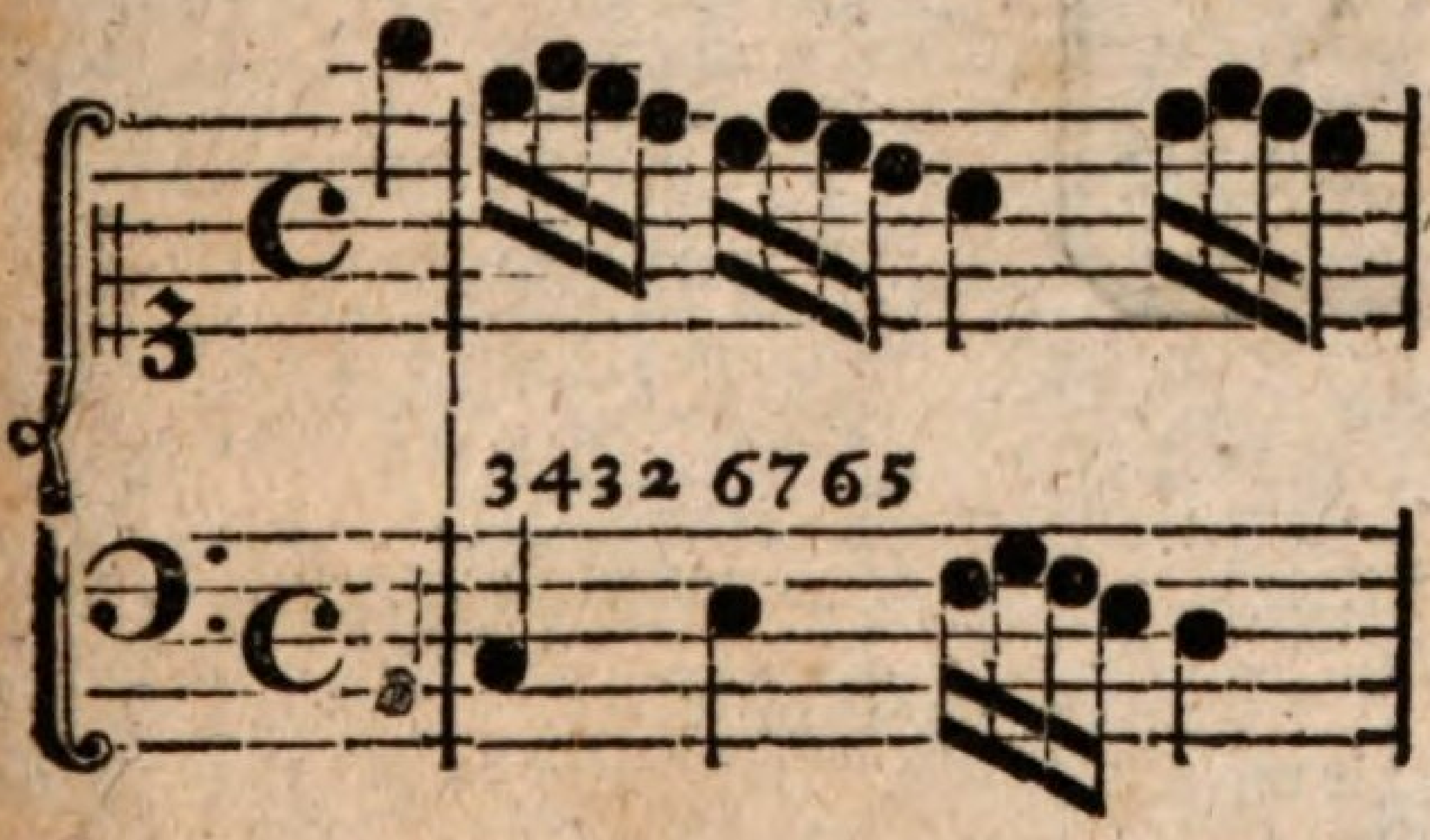
2) zu einer engern Verbindung der Hapttöne, wodurch oft der Geſang etwas gemilderter wird, wenn er ſtufenweiſe, als wenn er ſprungweiſe fortgeht; 3) dienen ſie auch zu allerhand artigen melismatiſchen Auszierungen, welche überall, wo der Geſang nicht ernſthaft, ſondern lieblich und etwas ſchwatzhaft ſeyn ſoll, der Melodie die gröſte Annehmlichkeit geben.

Aus dieſen Gründen kommen überall in der figurirten Muſik in den obern Stimmen, auch bisweilen im Baſſe, durchgehende Töne vor, die man in Anſehung der Harmonie nicht in Rechnung bringt. Sollen ſie aber die Harmonie nicht verderben, ſo müſſen ſie auch ſchnell durchgehen, damit das Ohr nicht Zeit habe, ihr Diſſoniren gegen die Grundtöne zu bemerken. Alſo müſſen ſie in langſamer Bewegung wenigſtens Achteltöne ſeyn, in geſchwinder aber können auch Vierteltöne durchgehen. In begleitenden Bäſſen können die durchgehenden Töne nicht als Auszierungen angebracht werden,

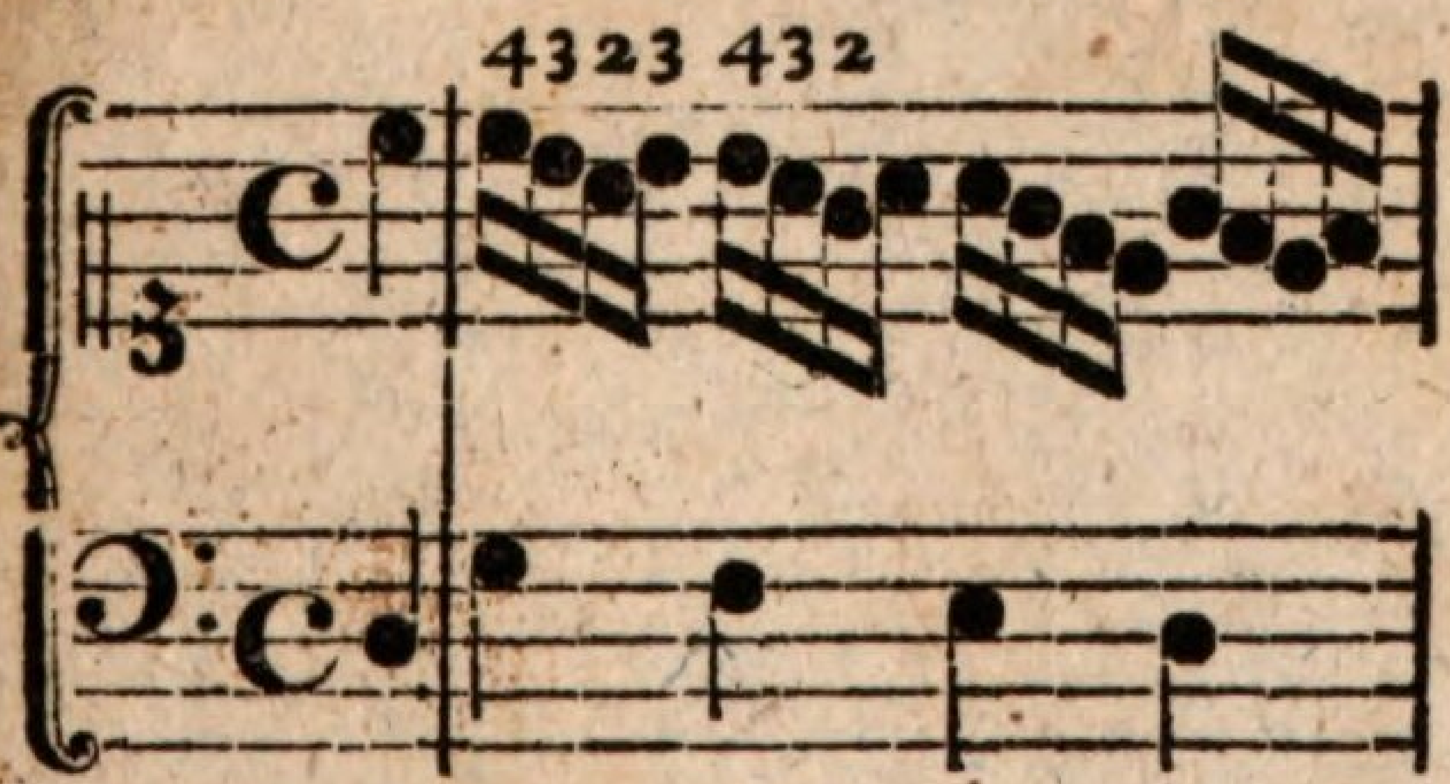
den, hingegen dienen ſie da, nun in zweifelhaften Fällen das Gefühl des Tones, darin man iſt, feſtzuſetzen.

Natürlicher Weiſe muß die Stimme über dieſe Töne gleichſam nur hinſchlüpfen, und keinen Accent auf ſie legen, weil ſie gegen die unterſte Stimme meiſtentheils diſſoniren. Alſo müſſen ſie auf die ſchlechten Zeiten des Takts, oder ſo angebracht werden, daß man auf jeder neuen Harmonie zuerſt eine Hauptnote, hernach eine durchgehende höre. Inzwiſchen hat man gefunden, daß ſie auch auf die guten Zeiten anzubringen ſind. Jene natürliche Art hat man mit dem Namen des regelmäßigen Durchgangs belegt, dieſe den unregelmäßigen genennt. Bisweilen werden beyde Arten ſo vereiniget, daß wechſelsweiſe in einem Gange die eine und die andre Art vorkommt, und dieſes wird der vermiſchte Durchgang genennt.*) Zu Beyſpielen aller drey Arten kann folgendes dienen.

Regelmäßiger Durchgang.

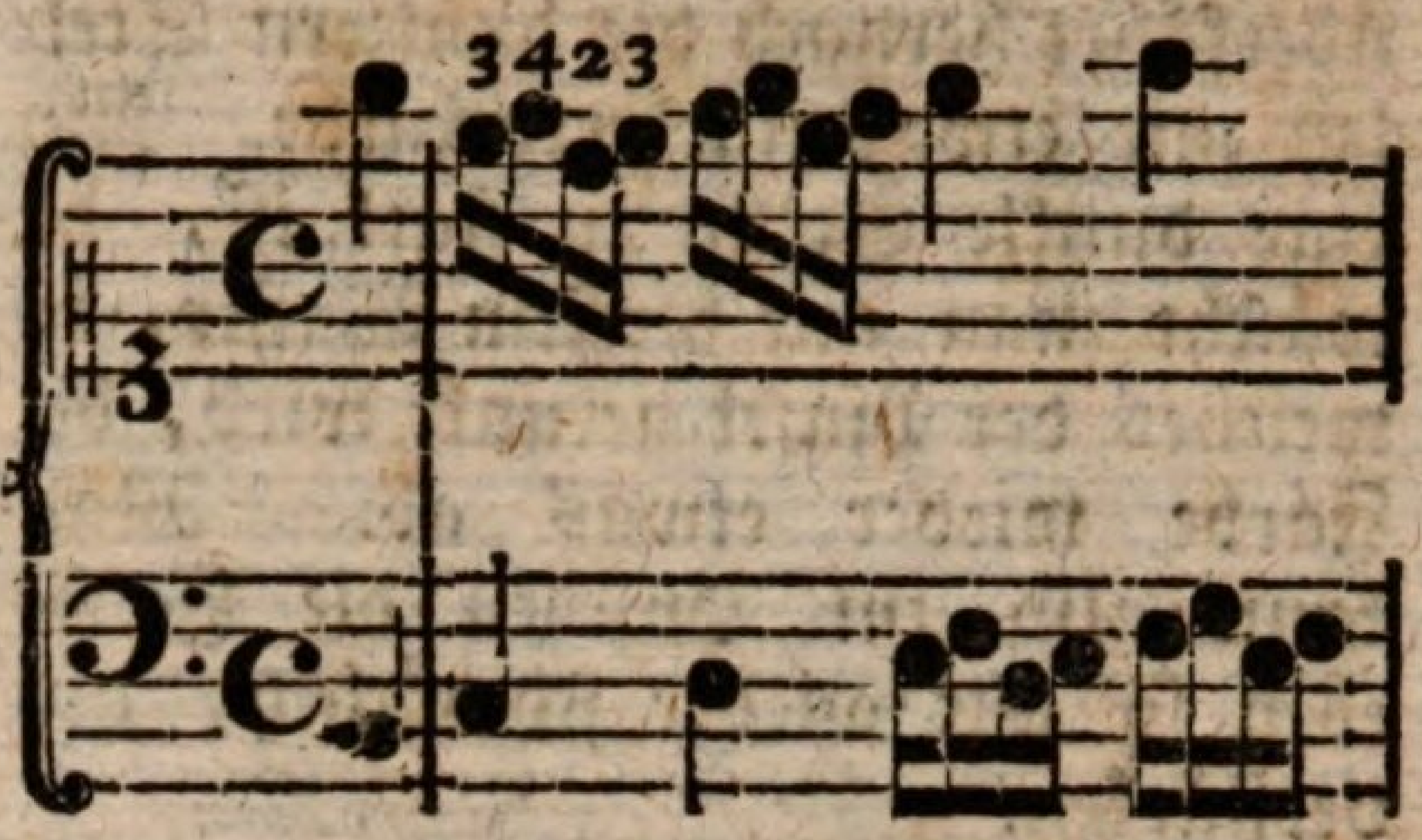


Unregelmäßiger Durchgang.



*) Tranſitus regularis; irregularis; mixtus.

Vermiſchter Durchgang.



Von allen Arten des Durchganges handelt J. A. Scheibe im 1ten Theil ſeiner Schrift über die muſikaliſche Compoſition, Leipz. 1773.

Durchſchnitt.

(Baukunſt.)

Die Zeichnung eines Gebäudes, welche ſeine innere Beſchaffenheit ſo vorſtellt, als wenn es nach ſeiner ganzen Länge oder Breite von oben bis unten durchgeſchnitten, und die vordre Hälfte davon weggenommen wäre.

Man macht dergleichen Zeichnungen, damit der, dem die Aufführung eines Gebäudes aufgetragen iſt, das, was weder der Grundriß noch der Aufriß anzeigen kann, daraus beſtimmt ſehen könne. Der Durchſchnitt iſt von allen architektoniſchen Zeichnungen die ſchwerſte, die eine vollkommene Kenntniß jedes einzelen Theiles an einem Gebäude, und jeder Art der Verbindung der Theile, erfodert.

Duſchen.

(Zeichnende Künſte.)

Mit einer ganz dünnen oder flüßigen Waſſerfarbe mahlen. Man zeichnet die Umriſſe mit Bleyſtift, oder auch mit der Feder, und ſtreicht die Farbe erſt ſehr dünne und wäßrig auf, verreibet ſie mit einem blos feuch-

feuchten Pinſel ohne Farbe, und überfährt hernach die dunklern Stellen mit etwas ſtärkerer Farbe. Wo eine dunkle Stelle zu ſtark iſt, da wäſcht man mit bloßem Waſſer, in welches der Pinſel getunkt wird, die Farbe wieder etwas ab. Man kann alſo im Duſchen die Farbe eben ſo gut wieder ſchwächen, als verſtärken.

Das Duſchen iſt eine der geſchwindeſten Arten ein Gemählde zu entwerfen, und auch deßwegen gut, weil man das Helle und Dunkle, ſo wie man es gut findet, gleich, ehe das aufgeſtrichene troken geworden iſt, wieder ändern und beſſern kann.

Zum Duſchen kann man nur die Farben gebrauchen, die ſich im Waſſer auflöſen, daß ſie nicht zu Boden fallen, ſondern ſo darin bleiben, wie die Schwärze der Tinte. Aber ſie müſſen ſich in das Papier nicht ſo ſtark wie die Tinte einziehen, damit ſie wieder abgewaſchen oder geſchwächt werden können, wo ſie zu ſtark aufgetragen worden. Die hiezu dienlichen Farben ſind der ſchwarze chineſiſche Duſch, Gummigute, Saffran, Waſſergrün, Indigo, Ultramarin, Lac, Carmin und verſchiedene andre Farben, welche mit Waſſer, in dem Gummi aufgelöſt worden, ſehr fein abgerieben werden müſſen.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

1. Theil.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Sulzer, Johann Georg,

Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt

Bd.: 1

Leipzig 1786

L.eleg.g. 388-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10574695-8
VD18 80390676-001